DUKE UNIVERSITY LIBRARY

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Patrocinada por la Universidad de Iowa

INDICE DEL TOMO XXIII

Nos. 45 y 46

ENERO - DICIEMBRE DE 1958

SE TERMINO ESTE FOLLETO EN
LOS TALLERES DE LA EDITORIAL
CVLTVRA, T. G., S. A. EL DIA 4
DE NOVIEMBRE DE 1958.

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literatue,r and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committes to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers)* receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIES of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

SOCIOS Y SUSCRIPTORES

El *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares,* excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares, y el Socio Protector,* cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector,* cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se remite a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado,* en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Prof. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M., E. U. A.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Literario (1957-1559):
ARTURO TORRES RÍOSECO,
University of California, Berkeley, Calif. U. S. A.

Director-Editor *(Managing Editor)*:
ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

Secretario Ejecutivo-Tesorero

MARSHALL NASON,
Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico.

Jefe, Sección Anuncios *(Advertising Manager)*:

FRANK DAUSTER,
Box 580, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.

COMISIÓN EDITORIAL (1957-1959):

Fernando Alegría, *(University of California, Berkeley)*; Enrique Anderson Imbert, *(University of Michigan,, Ann Arbor, Michigan)*; José A. Balseiro *(University of Miami, Coral Gables, Florida)*; Arnold G. Chapman, *(University of California, Berkeley)*; John E. Englekirk *(Tulane University, New Orleans)*; Luis Monguió, *(University of California, Berkeley)* y Francisco Monterde, *(Universidad Nacional Autónoma de México, México)*.

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York.*

VICEPRESIDENTES

Julio Jiménez Rueda, *Universidad Nacional Autónoma de México;*
José Vázquez Amaral, *Rutgers University;*
Daniel S. Wogan, *Tulane University.*

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall Nason, *University of New Mexico.*

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, *University of New Mexico.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

Arturo Torres Ríoseco, *University of California, Berkeley.*

COMISIÓN EDITORIAL

Fernando Alegría, *University of California;* Enrique Anderson Imbert, *University of Michigan;* José A. Balseiro, *University of Miami;* Arnold G. Chapman, *University of California;* John E. Englekirk, *Tulane University;* Luis Monguió, *University of California;* Francisco Monterde, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

NORMAS EDITORIALES Y DE INTERCAMBIO

1. Según el artículo tercero de los Estatutos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana la REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano del Instituto. En su consecuencia, la Comisión Editorial de la REVISTA sólo podrá considerar para su aceptación y publicación artículos y notas cuyos autores sean miembros del Instituto.

2. Se recomienda que en los manuscritos de artículos y notas presentados para su publicación se sigan, en forma y estilo, las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

3. A los colaboradores residentes fuera de los Estados Unidos, que no tengan a mano la publicación indicada en el párrafo 2, se les ruega muy encarecidamente que envíen sus manuscritos redactados y mecanografiados en forma y estilo propios de las revistas eruditas, para así facilitar su adaptación a nuestros cánones tipográficos.

4. La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Los artículos rechazados no se devuelven a sus autores. Tampoco se les dará razones de su rechazo, por considerarlas obvias. Las ideas contenidas en los artículos que se pulbiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

5. Los artículos y notas deberán ser enviados simultáneamente al Director Literario y al Director-Editor. Las reseñas, al Director-Editor.

6. Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse al mismo: Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

7. Todo lo referente a suscripciones, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MARSHALL NASON, Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, U. S. A.

8. Cualquier otra consulta cuya respuesta no esté encuadrada en los términos de los párrafos anteriores, deberá hacerse al Director-Editor.

KUM

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

CANJE

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO. *Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U. S. A.*

SUMARIO

ESTUDIOS

DAVID BARY, Vicente Huidobro: Comienzos de una vocación poética 9

ALLEN W. PHILLIPS, Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del Lunario sentimental 43

MARSHALL NASON, Benito Lynch ¿otro Hudson? 65

CARLOS D. HAMILTON, Gabriela de Hispanoamérica 82

THOMAS B. IRVING, Pepe Batres, poeta de Guatemala 92

NOTAS

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, Chocano, traductor 113

HELENA PERCAS, Algunas observaciones sobre la lengua de Borges . 121

HOMERO CASTILLO, Baroja e Hispanoamérica 128

RUTH LAMB, Celestino Gorostiza y el teatro experimental en México 141

DONALD FABIÁN, La acción novelesca de *Don Segundo Sombra* . 147

EUGENE C. SNEARY, Cecil Charles, traductora de Martí 155

JACK EMORY DAVIS, Algunos problemas lexicográficos en *El Periquillo Sarniento* 162

RESEÑAS 173

ESTUDIOS

Vicente Huidobro: Comienzos de una vocación poética

El cauterio, dice Larousse, "tiene por objeto atraer al exterior una inflamación que podría atacar un órgano profundo". El cauterio de la verdad es preciso aplicarlo a la leyenda que creó en vida el desaparecido poeta chileno Vicente Huidobro, para sacar luego a la luz el valor profundo de su poesía. Ningún poeta de su generación ha sido menos comprendido que el autor de *Altazor*, y esto se debe, sólo en parte, al carácter llamado hermético de su obra.

Sería inútil dejar de reconocer que la personalidad del poeta dió lugar a una serie de escándalos y polémicas que han llamado la atención del público más hacia el hombre que hacia la poesía. El propósito de este trabajo no es el de rememorar viejos chismes. Se trata de aclarar los motivos de la enemistad de la que fué objeto Huidobro, y de mostrar que a la larga los incidentes mencionados nada tienen que ver con el valor de la obra, aunque sí mucho con ciertas obsesiones que determinan la posición del poeta con respecto a la creación poética. Para juzgar bien algunas de estas polémicas será preciso, en la segunda parte de este artículo, dedicarnos al estudio de las obras juveniles publicadas en Chile.

I

No hay mejor manera de empezar un bosquejo de la personalidad de Vicente Huidobro que con el juicio equilibrado de Gerardo Diego, amigo y discípulo que fué de Huidobro. El poeta y académico español escribe en 1948:

> Era Vicente Huidobro, cuando yo le conocí, hace treinta años, un muchacho lleno de vida, de ímpetu juvenil, de simpática petulancia y simpatía abierta y generosa. Era, aparte sus virtudes de artista, un amigo leal, óptimo y optimista. Sus terribles pasiones y sus pueriles vanidades quedaban olvidadas ante el espectáculo pintoresco que la vida le deparaba al pasear del brazo de cualquier amigo de buena fe.[1]

Estas "terribles pasiones" y "pueriles vanidades" que se siente obligado a mencionar Gerardo Diego, están vinculadas todas con el deseo obsesivo que tenía Huidobro, no sólo de ser iniciador en materia de poesía, sino de presentarse como tal ante el público. Al servicio de este último objeto, fruto de una funesta confusión entre causa y efecto, ejercía Huidobro sus talentos histriónicos en la creación de situaciones que resultaban perjudiciales para la justa apreciación de sus talentos poéticos.

En el concepto de Huidobro, el poeta debía ser un personaje de poderes y atributos divinos. Resumió su doctrina en el conocido verso "el poeta es un pequeño Dios".[2] Aunque se refiere aquí a la idea de que el poeta reina solo en el mundo independiente de sus creaciones, el poema *Altazor* está ahí para probar que en la obra de su madurez soñaba con darle a esta frase un significado literal.[3]

Desde muy joven hizo suya la idea romántica del poeta como héroe, como campeón solitario del ideal; y llega más

[1] Gerardo Diego, *Vicente Huidobro* (Madrid, 1948), pág. 7. (Tirada aparte de la *Revista de Indias*, 33-34, julio-diciembre de 1948, págs. 1173-1180).

[2] Del poema "Arte poético", de *El Espejo de agua*, segunda edición (Madrid, 1918). Para otros libros de Huidobro véase la lista de libros de Huidobro consultados para este trabajo.

[3] Hablaremos de este punto en un trabajo que preparamos titulado "La muerte de Altazor".

tarde a identificar al poeta, víctima expiatoria, con el Cristo doliente.[4] Este concepto del poeta aparece por primera vez en los versos juveniles reunidos en el libro *Ecos del alma*. "La muerte del poeta" comienza con el verso "Murióse el bardo, el de la lira de oro", y continúa en los siguientes términos:

> Murióse abandonado en su cabaña
> porque el mundo jamás lo comprendió.
> Llamóle loco y en su fiera saña
> sus ideales por tierra le arrojó...
>
> Mueren con él su nombre y sus ideales,
> los aplausos se olvidan que ganó,
> se marchitan los lauros inmortales
> que su frente gloriosa un tiempo vió.

El prólogo de *Ecos del alma*, redactado, como de costumbre, por un íntimo amigo del autor, no vacila en dar esta receta para un buen poeta: "Hay en su alma un inquieto Quijote ... siempre dispuesto a embestir contra los molinos de viento y ciegamente enamorado de la perfección y de la belleza..." El poeta, figura solitaria, vive aislado, "como las fieras en sus cavernas... Se siente en todas partes extraño. No encuentra donde plantar su tienda."

Fué éste el papel que se propuso hacer Huidobro. Más tarde escribe a este respecto:

> En mis primeros años toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diez y siete años me dije: debo ser el primer poeta de América; luego al pasar de los años pensé: debo ser el primer poeta de mi lengua. Después a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: es preciso ser el primer poeta de mi siglo.[5]

Para lograr esta ambición contaba el joven poeta con el apoyo entusiasta de su madre, pues a la señora María Luisa Fernández de Huidobro le daba también por escribir. Corrigió los primeros versos de su hijo, escritos a los doce años y bautizados con el título característico de "Eso soy yo".[6] La

[4] *Manifestes*, págs. 101-103.
[5] *Vientos contrarios*, pág. 35.
[6] *Pasando y pasando*, pág. 25.

madre le proporcionó los medios necesarios para hacer el papel escogido: Huidobro pudo publicar sus libros juveniles, quizá con excesiva facilidad; fundó dos revistas literarias antes de llegar a los veintiún años;[7] y tenía facilidades envidiables para agasajar a los amigos. Estos, a su vez, se apresuraban a halagarlo como jefe y Mecenas. Comentó uno de ellos:

> ...no puedo pasar por alto la decidida dilección que él guarda por los artistas chilenos, y lamento en esta ocasión no poseer la flórida fluidez de una Sevigné para espiritualizar una crónica de esas sus íntimas reuniones intelectuales...[8]

Ya hemos dicho que para Huidobro el poeta debía ser una especie de mártir a manos del vulgo. Según el artículo autobiográfico "Yo", que se encuentra en el libro de ensayos *Pasando y pasando*, publicado en 1914, cuando el autor no llegaba aún a los veintiún años, Huidobro se había iniciado en este papel en el colegio de jesuitas, donde hizo sus estudios. Acusado de haber hecho propaganda entre sus condiscípulos a favor de las novelas de Zola, se disculpa Huidobro diciendo que no ha hecho más que mencionar un artículo sobre Zola a algún amigo. Cuando el rector, incrédulo, le alega lo de "río que suena, lleva piedras", el joven le responde: "Es el único refrán que no puede estar en labios de un jesuita, porque desde que se fundó la Compañía de Jesús hasta el día de hoy se habla mal de ella". Y sale del colegio para no volver (pág. 19).

Situaciones de este tipo ocurren con frecuencia en la vida del poeta. Acusado "injustamente", contesta con un ataque personal y se crea un enemigo más, casi como si buscara deliberadamente el "martirio". Tal parece ser el sentido de esta observación, que citamos del mismo artículo: "En mi corta vida literaria he sido muy querido y muy odiado. Puede darse mayor triunfo?" Muy aficionado a la política literaria, sigue diciendo, sin ocultar el placer que le ocasiona el tema:

[7] *Pasando y pasando*, pág. 29. Las revistas se llaman *Musa joven* y *Azul*.

[8] Juan Rojas Segovia, fragmento sin título incluido en Huidobro, *Canciones en la noche*, pág. 90.

> He tenido enemigos que se han dado el trabajo, alentados por la envidia, de ir a desacreditarme ante muchos pobres inocentes. Generalmente les ha salido mal el juego de la mano negra, pues casi todos se quedan compadeciéndolos, y muchas veces me lo cuentan a mí mismo. A estos enemigos míos les he arrojado, como un pedazo de pan, el desprecio que me ha sobrado de otros desprecios más importantes (pág. 31).

¿Qué es este "juego de la mano negra"? Cualquier sugestión que ponga en duda la originalidad de su obra de precursor. Descubrimos una nota defensiva hasta en sus declaraciones más confiadas; ésta, por ejemplo: "Tengo tal seguridad en las cosas que hago que si el mismísimo señor D'Annunzio me atacara literariamente, lo sentiría mucho por él" (pág. 25).

"Si me atacara". Esta posibilidad la tiene siempre presente Huidobro. Al compararse con una locomotora, nota que así como los perros de las estaciones provincianas salen a ladrar a los trenes, de la misma manera le han ladrado a él ciertos chuchos literarios (pág. 32). Si un crítico encuentra en su poesía influencias de otros escritores, reacciona Huidobro como si lo hubieran acusado de plagio. Hasta a Armando Donoso, quien hizo el prólogo bastante favorable de *La gruta del silencio*, lo castiga Huidobro por haber notado en el libro influencias de ciertos poetas simbolistas (pág. 26).

Sus ataques contra los críticos hostiles son de una violencia increíble. Dice de una señora que había criticado una de sus poesías: "Esta desgraciada hembra lleva en el alma la joroba de un histrión"; la llama sordomuda, habla de su "coquetona estupidez" y de su "impotencia cerebral", e imagina a la pobre señora discutiendo los versos en la cama con su amante, director de un periódico de Santiago (págs. 92-93).

Al crítico de *El Mercurio* de Santiago le aconseja Huidobro que vuelva a enseñar el catecismo a los niños chicos y que no se meta más en cosas serias (pág. 101). Y dos críticos chilenos que habían cometido el error de censurar la obra de un amigo de Huidobro son víctimas de un ataque sobremanera cruel. Con toda clase de detalles repugnantes se burla el poeta de sus defectos físicos, y se complace en llamarlos invertidos (págs. 125-127).

El viaje a Europa que emprende en 1916 no implica por parte de Huidobro un cambio de costumbres. Sobre este punto observa el poeta y filósofo español Juan Larrea en una carta al autor:

> Era Huidobro persona de muchos conocidos pero de amigos contados en el mundo del arte. Su temperamento como de adolescente díscolo y un poco presuntuoso, unido a su condición de extranjero y de sudamericano, provocaba reacciones en contra suya entre las gentes del oficio, que acababan por indisponerse con él y negarle respeto.

Esta situación fué el resultado de una serie de controversias, unas literarias, otras puramente personales, en las que Huidobro seguía siempre el procedimiento adoptado en el colegio de jesuitas. Acusado, contesta con insultos. La situación va de mal en peor, y Huidobro adopta la postura de un mártir.

En cuanto a las polémicas literarias, todas tienen que ver con la cuestión de la originalidad de sus escritos. Impulsado por su manía no sólo de ser el gran iniciador sino de representarlo a toda costa, recurrió Huidobro a la dudosa maniobra de antedatar algunos de sus escritos con el fin de establecerse ante el público como único inventor del tipo de poesía que empezó a publicar en 1917. Todo ello fué absurdo, pues ni él ni sus llamados rivales inventaron las ideas cubistas o creacionistas. Pero contra toda evidencia persistía Huidobro en sus pretensiones, con el resultado contraproducente de poner en duda, injustamente, la autenticidad y el valor de su producción toda.

No poseemos hoy suficientes detalles para documentar con exactitud la disputa que inició esta serie de disgustos y que tuvo lugar entre los colaboradores de la revista cubista *Nord-Sud*, en la que publicó Huidobro doce poemas durante el año 1917. Los que con más claridad representaban el espíritu de *Nord-Sud* eran el director, Pierre Reverdy, y el poeta Paul Dermée. Los dos habían publicado artículos que definían la doctrina literaria del grupo llamado cubista, doctrina que coincidía con la teoría creacionista que defendía Huidobro en 1917 y 1918. A fines de 1917 riñeron Reverdy y Huidobro,

y a partir de diciembre de aquel año dejó éste de figurar entre los colaboradores de la revista.

A causa de sucesos posteriores se cree generalmente que el motivo original de esta disputa fue el deseo obsesivo de Huidobro de atribuirse prioridades en materia de creación poética. Pero carecemos de datos precisos que nos permitan poner a prueba este juicio posterior a los hechos. Hay que añadir que por la misma época Reverdy, hombre huraño y desconfiado, riñó también con Paul Dermée. En este caso los detalles exactos son igualmente difíciles de reconstruir hoy día. El poeta Tristán Tzara, jefe en aquel entonces del grupo Dadá, declaró al autor, en una entrevista otorgada en París en 1953, que la cólera de Reverdy llegó al extremo de amenazarlo (a Tzara) con represalias inmediatas si se decidía a publicar algún escrito de Dermée.

Sea de ello lo que fuere, la querella entre Reverdy y Huidobro no hubiera tenido mayores consecuencias de no haber publicado éste, durante una temporada que pasó en Madrid en 1918, un librito titulado *El espejo de agua*. Se trataba de unas poesías cortas que ya se habían publicado en versión francesa, con la excepción del poema "El Espejo de agua" y de otro poema nuevo, "Arte poética", en el que resumía Huidobro la teoría creacionista. El libro llevaba en la portada el rótulo "segunda edición", y se leía a continuación esta nota: "La primera edición de esta obra se publicó en 1916".

Sostuvo Huidobro ante sus compañeros madrileños que esta "primera edición" la había publicado en Buenos Aires, en donde había estado de paso rumbo a París; pero como nadie vió nunca semejante edición, que no se encuentra hoy en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, se difundió poco a poco la creencia de que la publicación de una supuesta segunda edición había sido una impostura debida al afán de originalidad del poeta chileno. En 1920 el poeta ultraísta Guillermo de Torre publicó en Madrid un artículo en que le echó en cara la falsificación.[9]

Lo característico de Huidobro fué el no dar el brazo a

[9] Guillermo de Torre, "La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores", *Cosmópolis*, V, 20 (septiembre de 1920), pág. 592.

torcer. Sin contestar directamente a la acusación de Torre, se permitió hablar con desprecio de los "pobres ultraístas", en un artículo publicado en París en 1921. Es el primero de sus escritos en que afirma haber inventado el creacionismo antes de llegar a Europa; insiste en que había hecho su descubrimiento bajo el estímulo de las palabras de un poeta indígena de raza aymara, y que había explicado la teoría en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Buenos Aires en 1916, fecha de la supuesta primera edición de *El espejo de agua*.[10]

Herido por el desprecio de su ex-maestro, Guillermo de Torre amplificó sus ataques en una serie de artículos reunidos después en un libro publicado en Madrid en 1925 bajo el título de *Literaturas europeas de vanguardia*. Alegaba Torre que lo que el chileno no había tomado directamente de Reverdy lo había copiado de las metáforas de Julio Herrera y Reissig (pág. 121). Había dado en el blanco. Reaccionó Huidobro como ante una acusación de matricidio o de antropofagia. En 1924, habiendo visto algunos de los artículos de Torre, publicó como respuesta un suplemento castellano de su revista parisiense *Création*. Reproducida en una revista chilena, esta obra, ejemplar en su vilipendio, llenó veintiséis páginas, de las cuales veinticuatro estaban dedicadas a un ataque personal contra el enemigo. Se burla de los gustos literarios de Torre, cita anécdotas crueles en contra suya, y, por fin, hace esta afirmación: Guillermo de Torre lo ha atacado porque habiendo imitado ciegamente a Huidobro en su poesía, lo cree responsable del poco éxito de su libro *Hélices*:

> Me dicen que me cree, injustamente, lo juro, la causa del fracaso de su libro. Hijo querido ¿qué culpa tengo yo de que Ud. sea un tan incomensurable poeta que sólo puede gustar a Dios y a sus santos? Ud. no nació para este mundo sino para el otro. Suicídese y verá que no miento.[11]

[10] "La Creación pura", *Antología*, pág. 254. Este artículo salió en francés en *L'Esprit Nouveau*, abril de 1921, y como prólogo de *Saisons choisies*.

[11] Vicente Huidobro, "Al fin se descubre mi maestro", *Atenea*, II, 7 (30 de septiembre de 1925), págs. 218-244. Ya había salido en *Création*, 3, febrero de 1924.

Deseoso de mantener una posición de jefe de grupo, se negaba Huidobro a identificarse con movimientos literarios que no fueran el suyo. Se resistía a seguir la moda cuando en 1919 algunos de sus ex-camaradas de *Nord-Sud* pasaron al movimiento Dadá. Desde 1918 empezó a cambiar cartas con Tristán Tzara, pero en 1920, cuando le hizo saber Tzara que pensaba publicar algunas poesías suyas en una antología Dadá, le pidió Huidobro que quitara los poemas del libro o pusiera un rótulo rectificativo haciendo constar que el autor de *Horizon carré* no pertenecía al movimiento. En su única colaboración en una publicación Dadá se dedicó Huidobro a hacer una defensa del cubismo, ya letra muerta para los demás colaboradores.[12]

No podemos salir del período creacionista, que termina en el año 1925, sin hablar de los escándalos personales en que mostró Huidobro una testarudez que contribuyó al desmedro de su prestigio de artista. Empezó con un presunto episodio de secuestro, que tiene por lo menos el valor de ser pintoresco; este "secuestro" se originó en la publicación, por parte de Huidobro, de un librito en prosa titulado *Finis Britannia*, que vió la luz en diciembre de 1923 y que fué presentado como la narración de las actividades antibritánicas de cierta Sociedad Alpha, pero que no parece haber sido otra cosa que una pirueta sugerida por las entonces dificultades en la vida internacional de Irlanda. Los amigos del poeta, acostumbrados a sus extravagancias, no le dieron mayor importancia. A los cuatro meses, o sea en marzo de 1924, desapareció Huidobro por varios días de su apartamento parisiense. Su esposa recibió una carta anónima en la que se le decía que el poeta estaba preso "bajo siete llaves"; cuando volvió Huidobro a casa, le dijo a su señora y a la policía que en la Puerta de Auteuil lo habían secuestrado unos agentes secretos británicos, quienes lo habían encerrado en un castillo, tratando sin éxito de hacerle repudiar sus ataques contra el imperialismo.

La reacción a este relato fué algo escéptica. El comisario de policía insinuó que se trataba de una escapada con otra

[12] "Vol-au-vent", en *Le Coeur à Barbe, journal transparent*, París, abril de 1922.

mujer, aconsejándole a Huidobro que no insistiera en una investigación detallada. Fiel a su carácter intransigente, se negó Huidobro a retractarse de sus afirmaciones. Convocó a los periodistas y, en una entrevista, acusó de incompetente a la policía, la que, decía, se había negado a ayudarle porque era el autor de poemas "incomprensibles" y porque frecuentaba el café La Rotonde de Montparnasse. Él iba a investigar el asunto por su cuenta, con la ayuda de un abogado y de un detective particular. Lo habían secuestrado, insistía, por sus escritos antibritánicos, y porque formaba parte de una sociedad secreta irlandesa dedicada a la destrucción del imperialismo británico.[13]

Esta insistencia en mantener una actitud creacionista para con su vida privada, le costó a Huidobro la amistad de su compañero y maestro, el pintor Juan Gris, y con la amistad de Gris perdió el respeto de otros muchos. Pero no aprovechó la lección; hubo de afirmar, en un libro publicado en 1926, que una vez había pasado tres días en Dublín, perseguido por la policía inglesa, durmiendo cada noche en una casa distinta para mayor seguridad.[14]

Para ver el interés que tenía Huidobro en hacer el papel de mártir, no hay más que recordar los dos libros en prosa que publicó en 1925 y 1926. *Manifestes*, resumen de la teoría creacionista, nos presenta al mártir literario en el capítulo final, "Les Sept paroles du poète". Se trata nada menos que de una paráfrasis de las últimas palabras de Jesucristo. Los verdugos del poeta, víctima expiatoria, son los que no comprenden. El autor hace hincapié en las frases "mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font", e "ils m'ont calomnié". La última frase, claro está, se refiere a los que lo habían acusado de plagio.[15]

En *Vientos contrarios* entra el mártir de la libertad personal. Tenemos que vérnosla esta vez con otro escándalo personal. Es bien sabido que durante una visita que hizo a Chile en 1925 y 1926 enamoró Huidobro a una señorita principal.

[13] Cito un recorte de *Paris-Journal*, marzo de 1924, de la colección de Juan Larrea.

[14] *Vientos contrarios*, pág. 57.

[15] *Manifestes*, págs. 101-103.

La chica fué recluída por sus padres, y frente a amenazas bastante serias por parte de la familia de ella, el amante se vió obligado a regresar a París a fines de 1926. *Vientos contrarios* que salió en Santiago en agosto de 1926, es una colección de ensayos y aforismos que responden en parte al deseo del autor de justificar su conducta ante la sociedad chilena. Tampoco aquí se muestra dispuesto a ceder. El libro es una especie de desafío, y el autor es, una vez más, el hombre excepcional mal comprendido por mentes inferiores. "Los perros le ladraban", dice un aforismo, "porque iba vestido de excepción" (pág. 60). Amante generoso que lucha por romper las barreras impuestas por una sociedad hipócrita y cobarde, sus argumentos principales son una moral nietzscheana, cuya expresión más extremada es la frase "después del diluvio, yo" (pág. 73), y el cliché romántico de que el amor vence todos los obstáculos, o como dice él, "el amor no es cuestión de derechos sino de hechos" (pág. 181). Menosprecia a los que violan sus sentimientos por obedecer a la tradición: "Se llama hombrín al que ahoga su corazón, domina sus audacias, y encauza los actos de su vida según el parecer de los demás" (pág. 75).

Aprobemos o no los sentimientos expresados en *Vientos contrarios*, hay que reconocer que no eran meras palabras. De París volvió Huidobro a América, y después de pasar una temporada en Nueva York, se dirigió a Chile, donde llevó a cabo el rapto de la muchacha. En 1928 inició con ella un nuevo período de vida en París.

Este período, que termina con la vuelta de Huidobro a Chile en 1932, se distingue por un cambio radical en su poesía, cambio que se hace notar en el largo poema *Altazor*, publicado en Madrid en 1931. Los comienzos de *Altazor* datan de 1919, y en la portada de la versión de 1931 se leen las palabras "poema en VII cantos (1919)". Esto da a entender claramente que toda la versión final corresponde a esa fecha.

Resulta difícil creerlo. Por ejemplo, en la portada de *Vientos contrarios* (1926) se anuncia como próximo a publicarse "*Altazur* (sic), poema". En el mismo libro se encuentra la frase "aquí he escrito el capítulo quinto de mi *Altazur* (sic)". Esto pone en duda la afirmación del autor, ya que

en la versión de 1931 el poeta emplea la palabra "Altazor" como combinación significativa de 'alto' y 'azor'. Así leemos en el canto IV: "Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura" (pág. 72).

En la página 65 de *Altazor,* como observa Juan Larrea en una carta inédita al autor, se encuentran unos versos casi idénticos a un poema de Huidobro titulado "Venus", que publicó Larrea en octubre de 1926 en su revista *Favorables Paris Poema.* Huidobro le había entregado el poema a Larrea, a su petición de originales para la revista y sin hacer mención de *Altazor,* poema de que casi nunca habló con Larrea antes de 1928. A partir de 1928 empezó a mencionárselo con frecuencia, leyéndole trozos que Larrea suponía compuestos hacia aquella época.

Sin entrar en un examen detallado del texto de *Altazor,* mencionaremos un solo pasaje, que parece establecer que hasta el canto I fué refundido mucho después de 1919. Es notorio que la estética que abrazaba Huidobro en 1919 excluía de la poesía elementos didácticos y filosóficos. No obstante, en la página 21 de *Altazor* se habla de la "muerte" del cristianismo, "que sólo ha enseñado plegarias muertas"; en la misma página se alude en términos comunistas a la revolución rusa:

> Mirad esas estepas que sacuden las manos
> Millones de obreros han comprendido al fin
> Y levantan al cielo sus banderas de aurora
> Venid venid os esperamos porque sois la esperanza
>
> La única esperanza
> La última esperanza

No conocemos datos que indiquen que Huidobro se haya interesado por la política revolucionaria en 1919, pero sí sabemos que en 1931 tenía relaciones estrechas con el partido comunista. Existen, pues, motivos para creer que el dar para la composición de *Altazor* la fecha de 1919 fué otra de las tentativas del poeta de establecerse como innovador. Y esto se hace más probable aún si tenemos en cuenta que el poema muestra algunas influencias del superrealismo que Huidobro

había atacado en *Manifestes*, en 1925. Se repite una situación similar a lo ocurrido con *El espejo de agua*, sin duda. En la carta ya mencionada, Juan Larrea concluye: "Lo cierto es que, en vez de engañar a nadie, sólo conseguía desacreditarse funestamente ante amigos y compañeros". Desde luego, nos apresuramos a aclarar, como lo hace el propio Larrea, que estas observaciones no tienen por fin un ataque a la memoria de Vicente Huidobro, y que sólo las referimos porque creemos que son esenciales para conocer un aspecto de la personalidad de nuestro poeta, la cronología verdadera de su producción y los valores esenciales y positivos de su poesía. Que Huidobro intentara el escándalo para hacerse notar, no cabe la menor duda. Baste recordar otro episodio, aunque más no sea porque revela la relación, muy significativa por cierto, con su máximo rival, el poeta Pablo Neruda. Ocurrió hacia 1937, cuando Huidobro y Neruda debían tomar parte en un congreso de escritores organizado por la Asociación Internacional para la Defensa de la Cultura, brazo intelectual del Frente Popular durante los tiempos de la España republicana.

Las verdaderas causas, los detalles y aún los resultados literarios de la enemistad de Huidobro con Neruda son tan ingratos como difíciles de documentar certeramente. Pero su trascendencia debió ser de gran repercusión, puesto que la organización patrocinante del congreso envió, en carta abierta fechada en París el primero de mayo de 1937, una recomendación o invitación de que olvidaran sus diferencias en favor de la causa común y hasta de la unidad del movimiento. ¿Qué estos escándalos responden a un tipo de psicología particular o a una situación especial que, en el caso de Huidobro, nos muestra un tipo característico de señorito mimado? Sin duda todo esto puede ser admisible y hasta verdadero. Pero ¿qué importancia pueden tener estos hechos de la vida externa del poeta que hemos mencionado para un juicio sereno y desinteresado de su obra? ¿Acaso un señorito mimado no puede ser un excelente poeta? Admitir esto sería lo mismo que afirmar que Villón no fué poeta porque era ratero. Un estudio detenido y desapasionado nos induce a sostener más bien que las llamadas polémicas literarias de Huidobro nada tienen que ver con su poesía en sí, sino solamente

con una cuestión de influencias y prioridades. Y eso es todo y no mucho por cierto. Lo que corresponde hacer, por tanto, es aceptar como fecha definitiva la de 1918 para *El espejo de agua*, y si todo *Altazor* no fué escrito en 1919, esto prueba que, como otros poetas, Huidobro refundía algunos escritos suyos a medida que pasaba el tiempo. La causa de todos sus males fué el no querer reconocer que era hombre y no dios. La misma altura de sus pretensiones hizo que se le juzgara con una severidad quizá excesiva. Espero poder demostrar en otra ocasión que existe el revés de la medalla, que las mismas pretensiones y la misma terquedad que tanto perjudicaron su carrera le dieron la fuerza y la persistencia necesarias para explorar, en el trágico abismo de *Altazor*, un terreno no visto por ningún otro poeta de habla española. Pero antes de emprender esa tarea es necesario abandonar para siempre el absurdo debate sobre quién "inventó" el creacionismo. Examinemos sin *parti pris* los escritos "pre-creacionistas" de Huidobro para ver con qué ritmo germinó y creció su poesía.

II

Inició Vicente Huidobro su carrera literaria cuando ya el modernismo cansaba a los poetas. Tanto en Hispanoamérica como en España se había hecho notar una reacción contra el Darío de *Prosas profanas*. El mismo Darío buscaba, a partir de *Cantos de vida y esperanza*, una poesía más directa, más hondamente humana. En general, a partir de 1910 se hacía sentir un nuevo clima poético, en el que junto con el abandono de lo artificioso y superficial del primer modernismo y una como vuelta a la "realidad", se notaba un interés por explorar, de manera más clara y directa, los problemas psicológicos y filosóficos del individuo en relación con el mundo y el infinito.

Pero este nuevo clima poético no fué el resultado de una ruptura con el pasado; fué evolución y no revolución. Dominaba todavía la métrica tradicional, y se repetían en tono menor los temas románticos. Cuando canta Rubén Darío su

cansancio y su desengaño, reconocemos actitudes comunes desde la época de Chateaubriand. Propio de este período es una exploración del sentido del paisaje, entendido como la proyección emocional del poeta dentro de la naturaleza. El poeta reconoce así su comunión con el mundo. Este vago panteísmo, tema romántico por excelencia, lo resume el poeta mexicano Enrique González Martínez:

> A veces una hoja desprendida
> de lo alto de los árboles, un lloro
> de las linfas que pasan, un sonoro
> trino de ruiseñor, turban mi vida.
>
> Vuelven a mí, medrosos y lejanos,
> suaves deliquios, éxtasis supremos;
> aquella estrella y yo nos conocemos,
> ese árbol, esa flor, son mis hermanos:[16]

Como Darío, buscaba González Martínez una expresión más profunda. Habla más de una vez de la necesidad de penetrar por debajo de la superficie de las cosas:

> Busca en todas las cosas un alma y un sentido
> oculto; no te ciñas a la apariencia vana;
> husmea, sigue el rastro de la verdad arcana,
> escudriñante el ojo y aguzado el oído.
>
> No seas como el necio que al mirar la virgínea
> imperfección del mármol que la arcilla aprisiona
> queda sordo a la entraña de la piedra, que entona
> en recóndito ritmo la canción de la línea.[17]

En Chile, la generación de Huidobro había de crear una oleada de interés por una poesía inaudita en aquel país. Pero tenía que luchar contra lo que un crítico chileno recuerda como "nuestro inconexo y prosaísta ambiente literario, aun fuertemente dominado por infolios de mala crítica y buena

[16] "A veces una hoja desprendida", de *Silenter,* incluido en *Antología poética* (México, 1949).

[17] "Busca en todas las cosas", de *Los senderos ocultos,* en *Antología.*

memoria, historiadores eruditos como no los hubo en América, y bardos de artificiosa preceptiva".[18]

Vislumbramos el gusto del público de la época en una colección de versos juveniles que publicó Huidobro en 1910, a los diecisiete años. *Ecos del alma* parece ser un cuaderno escolar olvidado en alguna caja de recuerdos; una de las poesías, "Despojo santo", hasta lleva una dedicatoria "a mi sabio profesor de retórica, el Rvdo. P. Rafael Bonada". Más tarde Huidobro consideró su libro como romántico, retórico y hueco, pero cometió una injusticia al juzgarlo según las nuevas normas de la crítica literaria. Colección de ejercicios que da la sensación de una parodia de alguna antología del siglo pasado, sólo debe servirnos como muestra de los comienzos de un aprendizaje literario.

Empezando con la glosa de algunos versos de Bécquer, contiene el librito un poema gauchesco, dos leyendas indígenas, otra de un pueblo de pescadores que pierde y recobra una imagen milagrosa, un soneto a Colón, traducciones de Heine y de Güerrini, y un poema épico sobre la Guerra del Pacífico. "La Epopeya de Iquique", que está dedicada al almirante chileno Arturo Prat, comienza con el verso "Qué soy yo, Prat, para cantar tu gloria?" Notamos, de paso, los versos de circunstancia celebrando los amores que culminaron en el casamiento de Huidobro con Manuela Portales Bello. "¿Recuerdas?", como otros versos de álbum incluídos en el libro, evoca estampas románticas:

> ¿Recuerdas? Con su dulce melodía
> sollozaba Beethoven en el piano,
> y evocado de nuevo por tu mano
> más romántico y tierno parecía.

Si en esta mezcla de géneros y estilos pudiera encontrarse un tema común, sería el del terror a la muerte y al más allá, preocupación natural en el hijo de tan católica familia como parece haber sido la suya. El tono es melodramático, como en "Al cementerio":

[18] Julio Molina, "Vicente Huidobro", *Atenea*, año XXV, tomo LXXIX, núms. 271-272 (enero-febrero de 1948), págs. 56-78.

¿No veis allá aquel campo silencioso
que se extiende detrás de un monasterio?
Es el lóbrego y triste cementerio
Es el campo del último reposo.

.....

Bajo esa verde y natural alfombra
¡qué bien el cuerpo debe reposar!
En tanto al alma el más allá le asombra.

El melodrama se convierte a veces en algo inconscientemente cómico. Escribe en "Nocturno": "Yo quisiera temblar bajo esas fosas/ yo no temo la muerte y los gusanos/ que de la larva salen mariposas/ que son todos los muertos mis hermanos". El tema del cementerio vuelve con frecuencia; "El toque de ánimas" recuerda "La oración por todos" de Andrés Bello; en "Flores muertas" una joven deja flores en la tumba de su novio y se mete a monja; y "Amor de madre", que también muestra la tumba de un malogrado, da el contraste entre la fidelidad de la madre y la "falsedad" de la viuda que ha vuelto a casarse: "Mujer mentida, corazón de nieve,/ El viento se llevó en su raudo vuelo/ las palabras de amor que le dijiste,/ los traidores y falsos juramentos".

Puede que la emoción sea sincera, pero por no dominar el lenguaje el aprendiz de poeta no llega a comunicársela al lector. No hay para qué detenernos en los ritmos torpes, las rimas mecánicas, las inversiones incómodas, las frases convencionales y los adjetivos superfluos, como cuando habla, en "Flores muertas", de un instante "breve", una tumba "solitaria", una rama "marchita" y una losa "fría". Notemos, en cambio, el énfasis que pone Huidobro en la muerte; es esto sin duda la cosa más natural del mundo, y sin embargo el prólogo de *Ecos del alma*, con su receta del poeta ideal, nos permite atisbar otros motivos, pues nos enseña que el interesarse por la muerte es lo propio del poeta: "Qué poeta no pretende dormir su último sueño bajo un sauce en un abrupto peñón azotado por las olas del mar, a la sombra de una cruz blanca con su verde enredadera de pasionarias...?" (pág. vii).

Es decir, que ciertos temas, entre ellos la muerte, son

poéticos en sí. Parece justo deducir de *Ecos del alma* que Huidobro empezó a escribir con la actitud romántica de que lo poético de una obra literaria reside sobre todo en el tema mismo, más que en la manera de presentarlo. A juzgar por su falta de interés por la forma, no conocía la noción de poesía como oficio. Este punto es de importancia capital para el estudio de Huidobro, porque las teorías creacionistas que empezó a proponer en 1917 son del todo opuestas a la actitud que acabamos de describir. Será necesario buscar los orígenes de cambio tan radical.

Empecemos por observar que las páginas de *Ecos del alma* carecen en absoluto de influencia modernista. Tampoco se ven huellas de los autores franceses que dió a conocer Rubén Darío en América. Para encontrar tales influencias, hay que pasar a los libros que publicó Huidobro en 1914.

Uno de éstos es la colección de ensayos *Pasando y pasando*, ya citado. No todo el libro está dedicado a sus polémicas, y contiene por tanto suficiente material de interés general como para demostrar que desde 1910 se había ensanchado notablemente el horizonte literario del joven poeta. Entre otros muchos autores, ha leído a los modernistas y a los simbolistas, adquiriendo actitudes de moda que se avenían perfectamente con su propio carácter voluntarioso. Aprueba toda manifestación de rebeldía y de innovación, odia los clichés y los "fósiles literarios", y comparte el desprecio que sentían por el público los poetas de la torre ebúrnea; desea para sus libros "el ataque rudo de la noble mediocridad imperante en estas tierras. Quiero que mis libros queden muy lejos de la visual de las multitudes y del vientre de la sana burguesía" (págs. 27-28).

El poeta debe evitar lo mediocre y buscar los extremos: "Mientras menos ojos nos alcancen, más alto o más hondo vamos... yo amo las grandes cumbres y los grandes abismos. Lo que da vértigo" (pág. 31). Abriéndose paso por sí solo, logrará el poeta la sinceridad necesaria para la expresión de una visión personal. Implica esto escepticismo en materia de religión y filosofía: "Hoy no creo firmemente en nada. Estoy convencido que los filósofos sólo dan palos de ciego y que la

verdad verdadera sólo está en la médula cerebral de Dios Nuestro Señor, suponiendo que Dios exista" (pág. 35).

Juzga de la misma manera las doctrinas estéticas: "Para mí no hay escuelas, sino poetas" (pág. 30). El simbolismo, por ejemplo, no es un movimiento histórico sino una provechosa fuente de técnica poética: "Que el simbolismo ya murió? Ni vive ni ha muerto; es una de tantas maneras como hay en el arte" (pág. 145).

Del simbolismo ha aprendido Huidobro las ventajas del "arte del sugerimiento", nombre que da a un estilo rápido y alusivo. Consiste en apuntar a grandes rasgos lo esencial del pensamiento sin enlaces ociosos. De ese arte de sugerir da este ejemplo, con su retoque de sátira local:

> Le dais a un retórico como tema algo sobre el cementerio y os diría: La gran tristeza del cementerio me llena de dolor y de oscuros pensamientos y maquinalmente evoco todo lo que tiene relación con él. Me acuerdo de Hamlet cuando tomó la calavera de Yorrick y lloró sobre su recuerdo, pienso en don Juan cuando dialogó con el comendador... etc., etc., y si queréis, podéis agregar al señor García Gómez, que hace votar a los muertos.
>
> Le dais el mismo tema a otro escritor, si queréis más moderno, y os diría: La gran tristeza evocativa de los cementerios. Hamlet, don Juan, García Gómez (págs. 145-146).

Es de mucha importancia para el desarrollo del futuro creacionista su descubrimiento de la necesidad de evitar imágenes gastadas y de crear metáforas nuevas. "Guerra al cliché... que si hay una montaña no sea una alta o encumbrada cima. Es preferible que sea una montaña que dialoga con el sol o con pretensiones de desvirgar a la pobre luna" (pág. 142).

Estas imágenes no se conciben como decoración; están relacionadas con la idea simbolista de las correspondencias ocultas entre objetos dispares, correspondencias que debían ser reveladas por la yuxtaposición de palabras tomadas de campos sin previa conexión en la mente del lector. Huidobro formula la idea de esta manera: "Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. Admiro a los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un

pájaro en el agua y que sólo advierten los de muy buena vista" (pág. 30).

Se llega a esta visión mediante un cultivo minucioso de la conciencia individual, "recogiéndonos en nosotros mismos, analizando con un prisma nuestro yo, volviéndonos los ojos hacia adentro" (pág. 144). Pero este recogerse en sí mismo no implica la negación del mundo de la naturaleza; se emplea como medio de lograr una fusión entre el alma del poeta y la del paisaje: "El alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas" (pág. 30).

He aquí el tema de *Las pagodas ocultas*, serie de "salmos, parábolas y poemas en prosa", publicados igualmente en 1914. Haciendo eco de la corriente panteísta que anima los versos que citamos de González Martínez, trata Huidobro en este volumen del cultivo de las pagodas ocultas del alma, y de la relación entre el alma y la naturaleza. Dice al alma: "Has de amar a la naturaleza con un deslumbramiento fervoroso y has de estar siempre dispuesta a los más grandes estupores. Busca siempre el verdadero sentido de todo. El sentido de los árboles, del río y del fuego, el sentido de las montañas y de la noche, el sentido de la tierra y del aire, del amor y del dolor" (pág. 13). Así se unen panteísmo y la teoría de las correspondencias; el mundo es un gran almacén de significados que han de descubrirse por medio de la metáfora.

El que Huidobro haya ensayado en *Las pagodas ocultas* el poema en prosa, indica el interés que va mostrando por la cuestión de la forma. Es interesante notar que en un artículo de *Pasando y pasando* aprueba el verso libre del simbolista francés Gustave Kahn, llamándolo "una mezcla de ritmos armoniosa en su conjunto y perfectamente rimado en consonante o asonante" (pág. 167). Era natural que adhiriera Huidobro a un movimiento que tendía hacia la abolición de las normas convencionales, y de hecho las palabras citadas describen exactamente la forma de algunas poesías suyas de la época. Amigo de la libertad, alaba la libertad de forma que proponían los futuristas, así como su actitud de rebeldía. Elogia en términos bastante vagos la poesía de Marinetti, jefe del movimiento, pero desprecia gran parte de la doctrina futurista. Para él, el tema preferido de los futuristas, la belleza

de la violencia, la energía y la velocidad, no era nada nuevo. "Lea, si no, el señor Marinetti, la Odisea y la Ilíada, la Eneida o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores en los juegos olímpicos, y encontrará allí toda su gran novedad" (pág. 166). Se burla del amor que profesaban los futuristas por la industria moderna, sus productos y medios de transporte: "El señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es ésta una cualidad muy de niño chico: el trencito ante todo. Agú Marinetti" (pág. 167).

Aquí Huidobro, a pesar del interés que empieza a tener por cuestiones de forma, comparte todavía con los futuristas la idea romántica de que algunos temas son más poéticos que otros. En *Manifestes*, escrito durante el período creacionista, había de atacar a los futuristas desde otro punto de vista: "Ce n'est pas le motif mais la façon de le produire qui fait la nouveauté. Si je chante l'avion avec l'esthétique de Victor Hugo, je serai aussi vieux que lui, et si je chante l'amour avec une esthétique nouvelle, je serai nouveau" (pág. 64).

Diremos, pues, que en *Pasando y pasando* está Huidobro todavía bastante lejos de la posición creacionista. Es cierto, sin embargo, que gracias a sus lecturas ya tiene un criterio más amplio, y que en cuestiones de forma ha iniciado la marcha hacia lo que un día será la severidad del creacionismo.

La poesía que escribía Huidobro durante esta época puede leerse en dos tomos terminados a fines de 1913 y publicados en 1914, *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio*. *Canciones en la noche*, que debió salir primero, fué publicado después del otro libro, dice Huidobro en una nota preliminar, "como una muestra de mi evolución entre aquel primer libro romántico de los diecisiete años, *Ecos del alma*, y *La gruta del silencio*, libro que quiero y del cual estoy plenamente satisfecho". De *Canciones en la noche* dice con franqueza: "con excepción de algunas composiciones, no tengo a este libro gran cariño".

Salta a la Vista el motivo de estas disculpas. Aparte versos de circunstancias como "El madrigal de los besos" ("Oye, diablesa de los ojos negros/ yo quiero madrigalizar tus besos/ pero si tú no me dejas probarlos/ ¿cómo podría madrigalizar-

los?"), *Canciones en la noche* es otro libro de ejercicios como *Ecos del alma*. Es interesante notar, de paso, con qué seriedad publica el joven este documento como servicio a la crítica.

Aquí sirven de modelos Rubén Darío y otros modernistas. Hay unas cuantas imitaciones directas de poemas conocidos; así la "Balada para el Marqués de Bradomín", quien "con el misterio de su abracadabra/ hace vibrar cada palabra", remeda el soneto de Rubén "Este gran don Ramón", dedicado a Valle-Inclán. Incluye también una "Salomé" parnasiana, basada en las escenas bíblicas de Guillermo Valencia:

> Y tiembla y vibra y arde la voz sensualizada
> De Salomé: —Quiero besar tu boca Joanan.
> —Quita, hija de Sodoma! ...La luna está encarnada
> Y las estrellas sobre la tierra lloverán.
>
> Va su triunfo girando en la danza de los velos
> Y canta una victoria cada uno de sus pasos,
> Una danza que es frotación de terciopelos,
> Reptilesca, felina, con suavidad de raso.

Son versos de aprendiz, pero demuestran un conocimiento nuevo de las posibilidades del lenguaje. Se inicia Huidobro en el empleo de las palabras como elementos de una construcción planeada. Aquí importa el tema porque hace posible la evocación de luz, color, textura. En vez de recurrir al ripio, utiliza el verso según le conviene, con cesura movediza y *enjambement*. El vocabulario refleja las ricas telas y vivos colores del primer modernismo, y los adjetivos, salvo un dudoso 'sensualizada', han aumentado en poder y precisión. Ya empezaba Huidobro a aprender el oficio.

El interés por la forma lo llevó a unos experimentos métricos reunidos en *Canciones en la noche* con el título de "Japonerías de estío". Estos poemas representan una vuelta al juego alejandrino de dibujar la silueta del sujeto del poema mediante la distribución de las palabras en la página. "La capilla aldeana" forma la fachada de una iglesia con su cruz. Otro arreglo por el estilo se llama "Nipona":

Ven
Flor rara
De aquel edén
Que llaman Yoshiwara
Ven muñequita japonesa
Cabe el maravilloso estanque de turquesa
Bajo un cielo que extienda el palio de ónix de su velo
Deja que bese
Tu rostro oblicuo
Que se estremece
Por un inicuo
Brutal deseo.
Oh, déjame así
Mientras te veo
Como un biscuit.
Son tus ojos dos gotas ovaladas y enervantes
En tu rostro amarillo y algo marfileño
Y tienes los encantos fascinantes
De un ficticio y raro ensueño.
Mira albas y olorosas
Las rosas
Té.

Por estas fechas Guillaume Apollinaire se entregaba en París al mismo juego, cuyos resultados hubieron de formar en 1918 el conocido libro *Calligrammes*. De acuerdo con su gran afición por las artes plásticas, se preocupaba Apollinaire, como los futuristas que frecuentaba en 1913, por la posibilidad de agregar a la poesía una dimensión visual. Así Apollinaire y los de su grupo, al cual se asoció luego Huidobro, hacían hincapié en una poesía de imágenes visuales, y hablaban de los problemas de la poesía en términos pictóricos. Un poema como "Nipona" nos interesa porque nos muestra un Huidobro joven dispuesto, antes de ir a Europa, a compartir los intereses del grupo cubista.

Por lo demás, "Nipona", con su vocabulario preciosista, su exoticismo a flor de piel, su decadencia de lance, su artificialidad juguetona y su referencia a "los encantos fascinantes de un ficticio y raro ensueño", es un buen ejemplo del clima del primer modernismo de gran parte de *Canciones en la noche*. Un mundo crepuscular, traducido en acuarela, se presenta en el poema "Estas trovas":

Amada ven y escucha estas sonatas
Que te quiero cantar muy suavemente
Oye estas amorosas serenatas
Que estoy bordando cariñosamente.

Yo quiero ser tu Bécquer, tu poeta
Que entre la languidez de mis violines
Se mezclen mis estrofas más secretas
Y más llenos de ensueños de jardines.

Yo te canto mi amor lánguidamente
Oye el canto nupcial lánguidamente
Oye el acorde azul lánguidamente
Que murmuro feliz lánguidamente.

Todo el poema es un tesoro de frases hechas modernistas. El clima es íntimo, y el autor aspira a una galantería delicada. Se burla de las reglas al atentar el *tour de force* de las repetidas rimas en 'mente', con miras a establecer una cadencia arrulladora apropiada para un ambiente de "ensueños de jardines". La palabra clave es naturalmente 'languidez'. Vemos las típicas comparaciones entre poesía y música, y para su música escoge el poeta violines, sonatas y serenatas, música de cámara para acompañar el murmullo de su canto. Su 'acorde azul' recuerda no sólo a Rubén Darío sino toda la teoría simbolista de las correspondencias entre color y sonido. A lo largo de "Estas trovas" vuelven ciertas palabras, 'azul', 'lánguida', 'jardines', como el *leit-motiv* para dar al poema la unidad de una composición musical.

En lugar de la desesperación teatral que inspiraba en *Ecos del alma* la idea de la muerte, encontramos en *Canciones en la noche* una melancolía conforme al tono moderado del modernismo. El tema, consagrado por románticos y simbolistas, es el dolor predestinado del artista, llamado en "Estas trovas" el "dolor de poesía". Habla en "Rosas de galantería" de "mi desvarío", "mi vejez de veinte años", y "mi camino largo", siempre con respecto a su condición de poeta. Conviene notar aquí que esta actitud, tan de moda a fines del siglo pasado, fué condenada por los poetas cubistas, quienes luchaban, con éxito desigual, por extirparla de su propia poesía. Max Jacob la atacó bajo el nombre de "hamletismo".[19]

[19] *Art poétique* (París 1922), pág. 37.

El "hamletismo" atraía mucho a Huidobro. En "El augurio fraterno", dedicado a un poeta amigo, llama a la vida de un poeta "el largo sendero", habla al amigo de "la aristocracia de tu real soledad", dice que padece el amigo "la angustia de un voluptuoso mal/ que será la que en los siglos te corone inmortal", y concluye, "al fin de tu vida está la neurastenia/ como una novia pálida, ojerosa de anemia".

Para Huidobro el "mal du siècle" era, como la muerte, un tema especialmente poético, y seguía siéndolo en el otro libro de versos publicado en 1914, *La gruta del silencio*. Una de las poesías de esta colección, "La balada triste del largo camino", está dedicada "a los hermanos que sufren el latigazo de su bohemia". Es el destino del poeta "seguir el largo peregrinaje por/ la tristeza amarilla de los caminos/ donde nieva la luna todo su albor... auscultando emociones/ y acechando con miedo a la 'Dama de la Hoz". Habla Huidobro en "El poema para mi hija" de "mi dolor de arte/ mi amor a las alas de cisne/ mi fervor a lo triste y a lo grande/ mi terror a la vida que sigue".

El poeta sufre por su arte; sus creaciones son a la vez el producto y el consuelo de su martirio. Escribe en "Coloquio espiritual, I":

> Que husmees y que busques en tu dolor
> Y en la aristocracia de tu real tristeza
> Toda la teología de tu interior
> Toda la gama rica de tu realeza.

Y continúa en el segundo "Coloquio espiritual": "Ama tus obsesiones, aumenta tus martirios/ no olvides que en ti llevas un loto azul: el Arte".

En los poemas que acabamos de citar, el presentimiento de la muerte es un tema secundario asociado al del "dolor de poesía". En otros versos es el tema principal. En "La araña negra", el poeta ve en su cuarto esta "fosca anunciadora de la muerte". "El terror de la muerte", otra versión del tema, principia así:

> Yo he visto la muerte que ha entrado a mi cuarto,
> han crujido las tablas al pasar por encima,

ha pasado como un humo blanco
y ha ido a acurrucarse a un rincón, a una esquina
donde pinta la sombra largos andrajos.

Así, el deseo de tomar una actitud "poética" sigue influyendo en la poesía de Huidobro, como en su conducta. En el prólogo de *La gruta del silencio*, el crítico Armando Donoso señaló los peligros de la imitación de un "pesimismo" que en el caso de un Verlaine "responde a una razón profunda de sinceridad y de dolor vivido", dando a entender que no tiene Huidobro la misma justificación: "Ha comenzado en su estudio por donde otros hubieran terminado".

Es justo observar que en la obra de su madurez trató Huidobro con plena sinceridad los temas eternos que ensayó con éxito desigual durante su aprendizaje; pero conviene fijarnos por el momento en otra observación del prólogo de Armando Donoso. Se queja el crítico chileno de ciertas violaciones intencionales al gusto y a la métrica oficiales. Encuentra un deseo de hacer del verso algo "incoherente", contrario a las reglas, y sin armonía. Menciona caídas en lo prosaico, transposiciones violentas, imágenes torcidas; en suma, las mismas cosas que habían de figurar siempre en las críticas hostiles dirigidas a la poesía llamada de "vanguardia" (págs. xiv-xviii).

Pero comparadas con las de la poesía futurista y cubista, las "faltas" de *La gruta del silencio* son bien poca cosa. En la versificación, Huidobro no va más allá del verso libre que había llamado en *Pasando y pasando* "una mezcla de ritmos armoniosa en su conjunto y perfectamente rimados en consonante o asonante". Esto significaba, en la práctica, que el poeta podía combinar consonante y asonante en un solo poema. Como resultado de este sistema son típicos dos cuartetos de "El poema para mi hija", el primero asonantado ('Arte-cisne-grande-sigue'), el segundo rimado ('escuálida-derroche-pálida-noche').

Para Huidobro la palabra 'ritmo' parece haber significado la sucesión de acentos dentro de los versos, el número de sílabas en los versos, y el número de versos en la estrofa. Como estrofa prefiere el cuarteto, que alterna a veces con coplas

y grupos de cinco versos. El efecto total es de una regularidad tradicional, con pequeñas variaciones no muy frecuentes.

Varió con más frecuencia el número de sílabas por verso, pero aquí también las libertades aparecen muy de cuando en cuando. "La balada triste del largo camino" está en versos dodecasílabos con unos cuantos de once, trece y catorce sílabas; se nota el mismo proceso en poesías como "Idilio de la tarde y de la luna", y "Monotonía odiosa de las tardes nubladas". Rara vez rompe Huidobro con la tradición para presentar en un solo poema rima, estrofa y número de sílabas irregulares. Tal combinación resultó en la sensación de conversación familiar que da "La enfermita del engaño", cuadro de género muy distinto, por su tema, de las demás poesías introspectivas que dominan el libro:

> Al pasar la señalan con el dedo
> Y las mujeres se hablan en voz baja
> Es muy mala se dicen
> Y repiten a coro "es muy mala".
> Y pasa silenciosa intensamente pálida
> La pobre muchacha
> Y tiende la mano como una pordiosera.

En las poesías más acabadas de *La gruta del silencio* abandona Huidobro el vocabulario decorativo frecuente en *Canciones en la noche*, libro que rebosaba de comparaciones banales como ésta de "La muy amada": "Es así la muy amada/ una porcelana fina". La función de esta comparación es ilustrativa, y la idea de comparar a una mujer con algo tenido generalmente por raro y delicado, para dar a entender que ella también posee estas cualidades, tiene cierto parentesco con la convicción que entonces tenía Huidobro de que ciertos temas eran más poéticos que otros. Subrayamos estas perogrulladas porque el Huidobro creacionista de 1918 había rechazado estas prácticas tradicionales. Las habría comparado con la decoración de una casa, arguyendo que la función del poeta es como la del arquitecto, y que una imagen poética debe ser una creación autónoma sin función ilustrativa.

La tendencia hacia la imagen autónoma se encuentra ya en algunas poesías publicadas por Huidobro en 1914. En és-

tas la función de la imagen es sin duda ilustrativa, pero la creación nueva que resulta empieza a hacer sombra a la comparación original. Una imagen de este tipo aparece como por descuido en un poema de *Canciones en la noche*, "Apoteosis", dedicado a Rubén Darío. El autor de *Azul* se eleva hacia el cielo, donde le oye cantar "un mitin de estrellas". No hay que insistir en el efecto de novedad, producido por 'mitin', definido por Larousse como "reunión pública de carácter político".

En algunas poesías de *La gruta del silencio* muestra Huidobro, por primera vez, un interés consciente en las posibilidades de este tipo de imagen. Ya citamos las observaciones que sobre la teoría de las correspondencias había hecho Huidobro en *Pasando y pasando*; su interés por la imagen fue algo natural, dado su descubrimiento de los simbolistas, cuyas teorías sobre la metáfora, sobre todo las del crítico Rémy de Gourmont, publicadas en el ensayo *Le Problème du style*, habían divulgado, entre grupos como los imaginistas anglo-americanos y los futuristas, la creencia de que lo esencial de la actividad poética consistía en la creación de imágenes nuevas.[20] Más inmediato a Huidobro estaba el ejemplo de ciertos modernistas, sobre todo el de Julio Herrera y Reissig, quien había desarrollado, en sus sonetos sobre temas campestres, un tipo de poesía panteísta en donde la emoción del poeta quedaba identificada con el paisaje por medio de imágenes que personificaban al tiempo, al clima, y a la tierra misma. Claro que el proceso es viejo como la poesía, pero Huidobro supo aprovecharse especialmente de las experiencias de Herrera y Reissig.

"Amanecer poblano", de *La gruta del silencio*, lleva como epígrafe unos versos de un soneto de *Los éxtasis de la montaña*, de Herrera y Reissig. El poema comienza en un estilo metafórico típico de éste: "Por una gran pendiente se resbaló la noche/ y asoma la pestaña roja-azul de la aurora". Ya hemos dicho que en los sonetos de Herrera y Reissig la emoción se proyecta dentro del paisaje mediante la imagen; dice el

[20] Rémy de Gourmont, *Le Problème du style* (París, 1902). Para la influencia del libro véase René Taupin, *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920* (París, 1929), págs. 109-112.

uruguayo en "El Angelus": "a lo lejos/ el estruendo del río emociona la tarde".[21] Huidobro habla, en "Idilio de la tarde y de la luna", de *La gruta del silencio,* de un viento "enfermo de emoción/ cargado con adioses y lamentos/ que robara en alguna provinciana estación". El poema presenta una escena típica de Herrera y Reissig:

> En la tarde que cae con suavidad de lana
> Se alarga del camino la apacible oración,
> Y hay en el campo una santa paz virgiliana
> De égloga evangélica y de buen corazón.

En un poema de Herrera y Reissig, "Claroscuro", "el crepúsculo ha puesto largos toques naranjos./ Amizclan una abuela paz de las Escrituras/ los vahos que trascienden a vacunos y cerdos/ y palomas violetas salen como recuerdos/ de las viejas paredes arrugadas y oscuras".[22] Imágenes de estilo parecido se encuentran en varias poesías de *La gruta del silencio.* "En monotonía odiosa de las tardes nubladas" hay una "tarde ojerosa con alma de cartujo"; en "Paisaje crepuscular", "persignan el cielo las negras golondrinas"; y en "La llanura de noche" se ve a lo lejos un "diálogo de luces".

Llama la atención la semejanza entre estas imágenes y las del grupo parisiense de *Nord-Sud,* en el que había de colaborar Huidobro. Este verso de "Monotonía odiosa de las tardes nubladas" recuerda de modo sorprendente el mundo de Pierre Reverdy: "Y pienso en una noche en que al volver una esquina/ me cayeron encima dos fuertes campanadas". Nótese cómo estas imágenes tienden a asumir cierta independencia, y cómo se va borrando la comparación original. Buen ejemplo del proceso son estos versos de "El libro silencioso": "Las palabras, reptiles en la gruta del alma,/ se retorcían de dolor y de espasmo./ Se enroscaban y huían a través de las páginas/ y ante el blanco silencio salmodiaban un canto".

Llegamos, en "La alcoba", a un grado más avanzado:

> En la tarde que baja dolorosa
> las ventanas se mueren de amor

[21] *Poesías completas* (Buenos Aires, 1942), pág. 156.
[22] *Poesías completas,* pág. 153.

y como pulpos de mil ventosas
se beben toda la sangre del sol.

Las ventanas llameantes son los tentáculos abigarrados de una criatura viva que en una agonía de amor procura absorber la sangre del amado, o sean los rayos del sol. El salto entre ventana y pulpo es más grande que en otras imágenes citadas hasta aquí, y el punto de partida, las ventanas, queda medio olvidado ante la presencia de la criatura nueva.

Aquí es evidente que la imagen va perdiendo la función ilustrativa. Esta tendencia hacia la imagen independiente, común a toda la poesía avanzada de la época, puede considerarse como el resultado lógico del solipsismo de los simbolistas. Si la realidad no tiene estructura fija fuera de la mente del poeta, bien puede éste llegar a la omnipotencia, a ser el "pequeño dios" de la frase de Huidobro. Pero esto existe sólo en germen en la obra juvenil de Huidobro que vamos estudiando. En el panteísmo de *Las pagodas ocultas* y *La gruta del silencio* no ha llegado a este extremo. Procura estar al diapasón con el mundo; no busca dominar y absorberlo. Sigue llamándose panteísta en el prólogo de *Adán*, largo poema publicado en Chile en 1916. Es cierto que ahora invoca también la autoridad de la ciencia, pero para él ciencia y panteísmo se reducen a una sola cosa. Las dos palabras significan amor por la naturaleza y comprensión intuitiva de ella. "Mi Adán", dice, "no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual le infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende la naturaleza, el primero en el cual despierta la inteligencia y florece la admiración. A este primer inteligente y comprensor le doy el nombre bíblico de Adán" (pág. 21). Se ve que el Adán de Huidobro es una encarnación del poeta ideal. Narra el poema cómo despierta Adán al mundo de aguas, tierra, plantas, luz y tinieblas, su encuentro con Eva, el nacimiento de Caín y Abel, y la rivalidad entre éstos. Pero el énfasis está en el despertar de Adán y en lo que significa esto para el mundo. El libro está dedicado a Emerson, cuyo concepto idealista de la tarea del poeta repercute en la actitud de Huidobro. "El poeta", había dicho Emerson, "es el único sabio verdadero". Para

Emerson es el poeta quien, para cada generación, reinterpreta en términos humanos los fenómenos de un mundo que no cesa de cambiar. "Pues cada período requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mundo parece que siempre espera su poeta". Cada generación de poetas tiene su forma característica, determinada por el pensamiento nuevo, "pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva" (pág. 28).

Al arrogarse estas ideas avanzó Huidobro hacia el mundo de los cubistas. El mundo es pasivo, y el principio activo es la fuerza creadora del poeta. Tal es el papel del Adán de Huidobro. Antes de que se despierte Adán, la tierra, soñando en silencio, va "rodando sola en el vacío negro... como una sonámbula/ de sus solos sueños encantada". Vive desamparada, sin que mente alguna contemple su belleza. Esta sección titulada "La tierra" continúa en estos términos:

> Los trigos ondulaban al viento
> para nadie, para ningún
> contemplador maravillado
> llenos los ojos de milagro.
> Los árboles cantaban,
> ebrias de luz se erguían las montañas,
> los horizontes luminosos
> parecían buscar unos ojos
> que los miraran y gritaran locos.

Sólo visto por ojos humanos, ojos de poeta, tiene el mundo vida plena. En la sección "La tierra" se hace mención, por primera vez en los escritos de Huidobro, del principio del ojo creador. Adán, "como quien despierta de un gran sueño/ atónito miraba el universo..."

> Y con sus ojos nuevos sin nada de profundo
> Adán iba adquiriendo las bellezas del mundo,
> iba adquiriendo formas su cerebro...
> .....

Los cielos sonreían de blancura
y la Naturaleza limpia y pura
como recién nacida
se adivinaba al fin entera comprendida...

Al contemplar, incorpora en su ser los componentes del mundo:

y todo lo que miraban sus pupilas
su cerebro adquiría.
Y sentía crecer los árboles adentro,
correr el agua por sus nervios,
brillar el sol en su cerebro.

Con los sentidos explora el mundo, y los espectáculos y sonidos que ofrece; los ordena con la inteligencia. Llegando a comprender esta belleza, "que se va apozando milagrosamente/ en el fondo de sus ojos/ llenos de campo verde", se va llenando de gratitud, y en reconocimiento lleva a la tierra a la consumación anhelada pronunciando la primera palabra:

La tierra santa de paz y de calma
oyó en éxtasis la primera palabra
y quiso acogerla para eternizarla.

He aquí lo esencial del poema, cosa que subraya el autor al terminar el "Epílogo" con esta invocación

Adán, primera
palabra que hirió el silencio de tierra
y se clavó en el horizonte
luminoso y enorme.
¡Oh Padre Adán, primera
mirada comprensora sobre la amada tierra!
Unica comprensión verdadera
porque todo lo miraba por vez primera
libre de adquisiciones anteriores
libre de herencias.

En el poder creador del ojo y de la voz del poeta Adán, encontramos anticipaciones innegables del Huidobro creacionista. Pero el estilo discursivo y didáctico del poema dista mucho del lirismo puro de *Horizon carré;* y en Adán, como

en los otros libros de inspiración panteísta, el poeta canta el mundo de la naturaleza, no un mundo autónomo creado por él.

En resumidas cuentas, el joven Huidobro empezó su carrera como un romántico completo, obsesionado por la muerte y el más allá, quien aspiraba a hacer el papel de poeta-héroe. Sus pretensiones de precursor, y los medios a que recurrió para establecerse como tal, le perjudicaron la carrera, fijando la atención del público y de los críticos en asuntos que en verdad no son de primera importancia para el estudio de su poesía. Si observamos la trayectoria de sus obras juveniles, vemos que gracias a la influencia de los modernistas y simbolistas evolucionó del primer romanticismo puro hacia un concepto de la forma poética y de la imagen aliado en muchos puntos con la doctrina del grupo cubista, al que se había de asociar en París. Por lo tanto, sería injusto insistir con algunos enemigos suyos en que su adhesión al grupo *Nord-Sud* fué cuestión de imitación servil. Pero hay una distancia entre las anticipaciones del período chileno y el pleno creacionismo del período parisiense, distancia que no se explica sin la influencia de los poetas franceses. Afirmar con Huidobro que había inventado el creacionismo de una sola pieza antes de pasar a Europa sería inadmisible.

Pero hay más. Es evidente que este Huidobro discípulo de Emerson, quien cree que el poeta es el único sabio verdadero, quien se inicia en la literatura con el concepto del poeta como bardo, y quien sostiene con los "poetas malditos" la creencia en el poeta como mártir de su arte, tendrá que violentar sus más íntimas convicciones al abrazar el frío esteticismo del grupo cubista. Creemos que durante el período creacionista de Huidobro existe una tensión cada vez más intolerable entre estas convicciones y la doctrina a la que se había sometido, y esperamos tener la ocasión de demostrar que el grito de *Altazor* representa el estallido inevitable.

DAVID BARY,

Universidad de Wáshington.

OBRAS DE VICENTE HUIDOBRO CONSULTADAS PARA ESTE TEXTO

Ecos del alma (Santiago, 1910).
La gruta del silencio (Santiago, 1914).
Canciones en la noche (Santiago, 1941).
Pasando y pasando (Santiago, 1914).
Las pagodas ocultas (Santiago, 1914).
Adán (Santiago, 1916).
Horizon carré (París, 1917).
Es Espejo de agua, "segunda edición" (Madrid, 1918).
Finis Britannia, une redoutable société secrète s'est dressée contre l'impérialisme anglais (París, 1923).
Manifestes (París, 1925).
Vientos contrarios (Santiago, 1926).
Altazor (Madrid, 1931).
Antología, prólogo, selección, traducción y notas de Eduardo Anguita (Santiago, 1945).

Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*

La afinidad entre Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental* es bien notoria, pero todavía no se ha estudiado a fondo esta relación. Sin ánimo de agotar el tema, quisiéramos ofrecer en este ensayo algunas observaciones más precisas.

El primero que señaló esta deuda de Lugones es el fino crítico Roberto F. Giusti a raíz de la publicación del *Lunario sentimental*[1] y, además de apuntar una semejanza temática con *L'Imitation de Notre-Dame la lune*, alude a varias coincidencias de forma y fondo que revelan indudable parentesco con Laforgue.[2] Carlos Obligado, por su parte, apenas dedica dos páginas al asunto[3] y Angel Battistessa, en su trabajo ejem-

[1] Roberto F. Giusti, "Leopoldo Lugones. (A propósito de *Lunario sentimental*), *Nosotros*, Año III (Núms. 22-23, julio-agosto, 1909), págs. 290-306.

[2] *Ibid.*, págs. 303-304. Conviene tener en cuenta que Giusti enjuicia severamente la obra de Lugones, sobre todo el *Lunario*, señalando la falta de originalidad y sinceridad en las sucesivas posturas del poeta. Cree que al autor del *Lunario* "... no le ha guiado un móvil de artista sino de sedicente renovador de la lengua" (p. 294). Anota cómo ha torturado el idioma en busca de expresiones novedosas y advierte una falta de sentimiento y verdaderas notas líricas en el artificioso poemario.

[3] Carlos Obligado, *La cueva del fósil*, 2a. ed. (Buenos Aires: 1938), págs. 118-119. Aunque admite una coincidencia de tema general, muy acertadamente Obligado encuentra una marcada diferencia de tono en ambos poetas. Cree, por lo demás, que el modelo del género de cantatas a la luna debe buscarse en la Ba-

plar, se lamenta de que lo poco que se ha dicho es demasiado general.[4] Actualmente Lugones está de moda otra vez en la Argentina como atestigua la reciente aparición de tres libros sobre el poeta. Al terminar su análisis del *Lunario*, Guillermo Ara no puede pasar por alto ciertas analogías entre los dos poetas.[5] Juan Carlos Ghiano tan sólo señala incidentalmente como uno de los modelos del *Lunario* los *Derniers vers* de Laforgue.[6] Por último, Jorge Luis Borges, al reconocer el ejemplo del poeta francés y su *L'Imitation*, dice textualmente: "...Sin embargo, como Lugones fué algo más que un espejo de los libros que iba leyendo, es posible conjeturar que aun sin Laforgue hubiera llegado a despojarse de la juvenil y excesiva solemnidad de los *Crepúsculos del jardín*."[7]

La vida literaria de Jules Laforgue (1860-1887) abarca nueve años.[8] Sus primeros versos compuestos entre 1878 y 1882, de tema filosófico y tono declamatorio, fueron recogidos póstumamente con el título de *Le sanglot de la terre*.[9] El joven poeta, angustiado por los problemas metafísicos que le acosaban, reflexiona amargamente sobre la inutilidad de la vida y canta en versos tradicionales su *spleen* y la vanidad del mundo ("Soir de carnaval"). La vida es una farsa ("Crépuscule de dimanche d'été") y la tierra no es más que "...un atome où se joue une farce éphémère" ("Farce éphémère"). Su desencanto se pone de manifiesto en composiciones como

lada de Alfredo de Musset (p. 118). Por nuestra parte, quisiéramos también recordar el poemita de Banville "La lune".

[4] Angel J. Battistessa, "Güiraldes y Laforgue", *Nosotros*, Año VII (Núm. 71, febrero, 1942), págs. 149-170.

[5] Guillermo Ara, *Leopoldo Lugones. La etapa modernista* (Buenos Aires, 1955), págs. 66-69.

[6] Juan Carlos Ghiano, *Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico* (Buenos Aires, 1955), pág. 73.

[7] Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires, 1955), pág. 31.

[8] Sobre la vida y obra de Laforgue hemos consultado los siguientes estudios: Francois Ruchon, *Jules Laforgue. Sa vie - son oeuvre* (Genève, 1924); León Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies* París, 1950); y Warren Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance* (Nueva York, 1953). A los tres críticos mencionados les reconocemos nuestra deuda.

[9] Citamos siempre según la edición de *Poésies complètes* (Texte et note établis par M. G. Jean-Aubry), Vols. I y II (París, 1943).

"Noël sceptique" y, muy lejos del tono jocoso e irónico que asociamos con Laforgue, son, por ejemplo, los siguientes versos típicos de ciertas preocupaciones adolescentes del poeta:

> Je n'ai fait que souffrir, pour toute la nature,
> Pour les êtres, le vent, les fleurs, le firmament,
> Souffrir par tous mes nerfs, minutieusement,
> Souffrir de n'avoir pas l'âme encore assez pure.
>
> ("Pour le livre d'amour")

El poeta interroga constantemente en estas poesías sobre el destino humano y el sentido de la vida. A veces parece resignarse ("Sonnet pour éventail") en su afanosa búsqueda del "corazón del universo", pero se patentiza una sostenida curiosidad cósmica (el infinito, el tiempo, el espacio) como nota esencial del libro. Aunque el poeta mismo va a rechazar pronto la elocuencia de estos primeros versos, éstos revelan ya la inquietud intelectual y científica del joven que, en aquella época, se nutría de lecturas filosóficas y misceláneas.

Si bien un mismo tono otoñal y pesimista ("Et quels violets gros-deuil sont ma couleur locale", "Complainte des formalités nuptiales"), a veces matizado por un fatalismo resignado, persiste a lo largo de toda su poesía, Laforgue consigue su definitiva originalidad en *Les complaintes* (1885), escritas estas composiciones entre 1882 y 1884. Aquí una actitud irónica templada por cierta ternura sentimental y una inspiración popular lo diferencian de la mayoría de sus contemporáneos. En este libro conviene destacar las adaptaciones de canciones populares y también la forma dramática o dialogada de muchos poemas. La obra está escrita bajo el signo de *l'ennui* y, por lo demás, representa un importante paso en la rápida evolución poética del autor. Los dos versos que transcribimos ahora, cuya nota humorística se logra sobre todo mediante el contraste de la rima, constituyen para nosotros un claro ejemplo del abismo que hay entre *Les complaintes* y la mayor parte de sus poesías anteriores:

> ...mes grandes angoisses métaphysiques
> Sont passées à l'état de chagrins domestiques;
>
> ("Complainte d'une convalescence en mai")

Cambio de tema, de gusto y de tono, pues, también verificable en "Préludes autobiographiques" del mismo libro. Frente a la seriedad casi trágica en la primera etapa surgen ya una posible sonrisa amarga antes sus ideas juveniles y una especie de dandyismo o diletantismo que todo lector suele asociar con Laforgue. Fiel a su estética —expresar, en todos sus aspectos cotidianos, la anarquía misma de la vida y crear *du nouveau*— el verso empieza a liberarse y el poeta, anticipándose al arte contemporáneo por la constante incursión en el mundo más oscuro de su yo íntimo, se inspira en la filosofía de lo Inconsciente:[10]

> Non, rien; délivrez-nous de la Pensée,
> Lèpre originelle, ivresse insensée,
> Radeau du Mal et de l'Exil;
> Ainsi soit-il.
>
> ("Complainte propitiatoire de l'inconscient")

Más tarde dirá también:

> L'Art est tout, du droit divin de l'Inconscience;
> .....
> Je m'agite aussi! mais l'Inconscience me mène;
> Or, il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir.
>
> ("La lune est stérile")

En la penúltima composición de *Les complaintes* Laforgue, por lo visto, ya apunta hacia una nueva modalidad poética cuando se refiere a estas composiciones como "Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi" ("Complaintes des complaintes"). De 1886 datan *L'Imitation de Notre-Dame la lune* y *Le concile féerique*, derivado este último a su vez de *Des fleurs de bonne volonté*, poemario publicado en edición limitada (1890) después de la muerte del poeta, aunque casi todas habían aparecido en *La Revue Indépendante* y otras revistas. Con sus *Derniers vers*, todos publicados en la revista simbolista *La Vogue* y reunidos

[10] La crítica sobre Laforgue ha estudiado detenidamente la influencia de Eduard von Hartmann y su filosofía de lo inconsciente en el poeta. Véase, Ruchon, *Ob. cit.*, págs. 43-50 y Ramsey, *Ob. cit.*, págs. 82 y ss.

en forma completa por primera vez en 1890, se completa la corta obra lírica de Jules Laforgue. Los últimos poemarios son más melancólicos y más líricos; se atenúa la vena irónica; y el lenguaje se hace menos difícil. De hecho, en *Des fleurs de bonne volonté* se encuentran algunas de las composiciones más hermosas del poeta.

Por lo demás, en 1887, un poco después de la muerte de Laforgue, aparecen en versión definitiva las excelentes prosas tituladas *Moralités légendaires* y posteriormente han sido recogidas en varios volúmenes otras prosas críticas, inclusive su importante correspondencia que ayuda tanto en la explicación de su obra. Laforgue era, pues, un innovador —en los temas y en el estilo— y sobre todo dos libros suyos en verso, *Les complaintes* y *L'Imitation*, revelan ciertas audacias poéticas que constituyen una posible fuente de las modalidades distintivas del *Lunario sentimental*. Además la prosa de varias *Moralités* pertenece al mismo momento de renovación audaz. Por la parodia y los anacronismos de "Dos ilustres lunáticos, o la divergencia universal", ésta es la prosa del *Lunario* que más se parece a las narraciones de Laforgue.

Por su parte, Leopoldo Lugones, en una obra tan abundante como variada, que constantemente evoluciona hacia nuevas maneras, adopta una pluralidad de posturas líricas en la larga trayectoria que va desde *Las montañas del oro* (1897) hasta los *Romances del Río Seco* (1938). En 1909 publica "por venganza de la vida"[11] el *Lunario sentimental*, rebosante de novedades y de anticipos, que no sólo se sitúa fuera de la escuela modernista sino que preludia ciertos aspectos de la poesía de vanguardia.[12] Aunque lo más permanente de Lugones, según algunos, está en otro tipo de poesía o en sus prosas nacionales y fantásticas, las piruetas y cabriolas líricas del

[11] Prólogo, *Lunario sentimental*, pág. 196. Todas las citas de Lugones corresponden a las *Obras poéticas completas*, 2a. ed. (Madrid, 1952). Por lo demás, afirmó el poeta: "Tres años ha, dije, anunciando el proyecto de este libro: '... Un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida' ". (pág. 196).

[12] Los testimonios de Jorge Luis Borges son elocuentes: J. L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, *Antología poética argentina* (Buenos Aires, 1941), pág. 8 y "Las 'nuevas generaciones' literarias", en *Leopoldo Lugones*, págs. 75-80.

Lunario tienen un valor excepcional por su audacia metafórica, su extravagancia jovial y su magisterio técnico. Son precisamente estas insólitas metáforas del libro que fueron imitadas por otros escritores en los años inmediatamente posteriores. Se ha tachado a Lugones de falta de hondura y preocupación seria porque en esta poesía, desinteresada y libre, se patentizan más que nada su suprema versatilidad, su potencia imaginativa y su genio verbal. En toda su poesía Lugones nunca llega a sobresalir por las notas íntimas, verdaderamente líricas, sino más bien por sus momentos de descripción o narración. Los que le critican su superficialidad, tienden a olvidarse de sus confesadas intenciones. En el *Lunario*, es verdad, escribe una poesía ingeniosa, momentánea, acrobática, a veces trivial en la cual predominan lo festivo y jocoso. ¿Cómo negarle, sin embargo, los hallazgos verbales? Para Lugones, según dice, el lugar común es un vicio y explica que "el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí."[13] Al cumplir con este programa estético —sigue diciendo— el verso tiene que servirse de la frase novedosa y ganar de este modo su deseada originalidad. Aún con el cambio de gusto actual, nadie pone en tela de juicio la habilidad y la destreza verbal de Lugones en este desconcertante libro de poemas. Más lícito, quizá, criticarle su frialdad y ausencia de intimidad.[14]

El *Lunario* inicia en la poesía hispanoamericana el tema de la irónica adoración de la luna, pero antes el paisaje lunar había sido predilecta fuente de inspiración en gran parte de la poesía de Laforgue. También aparece con reiterada frecuencia en las *Moralités*. Tema celebrado por todos los poetas, de todos los tiempos, para el lírico francés es mucho más que un mero fondo decorativo o un pretexto romántico. Es casi una filosofía, sentimental y escéptica como lo es también

[13] Prólogo, *Lunario sentimental*, pág. 191.

[14] Quisiéramos citar aquí la interesante opinión de Guillermo Ara: "... en medio de lo artificioso del tema, se levanta por sobre los otros dos libros [*Las montañas del oro* y *Los crepúsculos del jardín*] por ser, aunque deshumanizado y frío, mucho más revelador del verdadero Lugones, que las dos obras anteriores: del Lugones intelectual y agudo observador de la realidad, o más bien de lo bajo y absurdo de la realidad". *Ob. cit.*, pág. 7.

la devoción lunar de Lugones. Especialmente en *L'Imitation*, todo un libro dedicado asimismo a evocar la luna, Laforgue confiesa su plena identificación personal con ella. Afirma que la luna le obsesiona ("Jeux") y en otra parte que no es más que "un viveur lunaire" ("Locutions des Pierrots", XVI). Y aun antes, en *Les complaintes*, con típico rasgo humorístico que habría gustado a Lugones, remata una poesía de inspiración delicada con estos dos versos, que recuerdan el tono de la 'Ballade à la lune" de Musset: "Et la lune a, bonne vieille,/ Du coton dans les oreilles" ("Complainte de la lune en province"). Y, desde luego, en Laforgue la luna está elevada a la categoría de un símbolo, portador de muchos conceptos y estados de alma (la nada, la esterilidad, el silencio, la renunciación). Lugones también nos ha definido explícitamente su programa y fuente de inspiración: en el prólogo, en la composición inicial "A mis cretinos", de tono burlón y hasta agresivo; y escribe: "Te diré entre melancólico y alegre/ Las singulares cosas de la luna" ("Divagación lunar") y tal actitud esencial se pone de manifiesto en estos dos versos característicos: "Yo te hablaré con maneras corteses,/ Aunque sé que sólo eres un esqueleto," ("Himno a la luna") que siguen a la conocida invocación con la cual comienza tal lujoso poema de 1904, que da la tónica a todo el libro. Lugones canta la fatal virtud de la luna, interpretando sus sueños sobre su diplomática blancura como el poeta de "Himno a la luna", y el poeta francés padece el mismo mal pero sigue entonando sus elogios:

> Ah! ce soir, j'al le coeur mal, le coeur à la Lune
> O Nappes du silence, étalez vos lagunes;
> O toits, terrasses, bassins, colliers dénoués
> De perles, tombes, lys, chats en peine, louez
> La Lune, notre Maîtresse à tous, dans sa gloire;
>
> ("États")

Desde luego, el culto sostenido del astro nocturno supone en ambos aversión al sol. Lugones, por ejemplo, cree que

> El día es un abuso
> Que en el tesoro lunar se ceba;

Y desde el páramo a la gleba,
El oro permanente del sol intruso
Con su brillo insolente nada prueba

("El sol de medianoche")

Laforgue es aun más violento. El sol es "Bellâtre, Maquignon, Ruffian, Rastaquouère" y lo desafía repetidamente en la misma composición de *L'Imitation* ("Un mot au soleil pour commencer"). La misma actitud irreverente aparece en "Persée et Andromède" de las *Moralités*, en "Complainte des condoléances au soleil", y en otro lugar reafirma su amor a la luna frente al sol:

L'Extase du soleil, peuh! La Nature, fade
Usine de sève aux lymphatiques parfums.
Mais les lacs éperdus des longs couchants défunts
Dorlotent mon voilier dans leurs plus riches rades,
Come un ange malade...
O Notre-Dame des Soirs,
Que je vous aime sans espoir!

("Complainte à Notre-Dame des Soirs")

Hemos citado esta estrofa por ser característica de unos aspectos de la poesía de Laforgue. La comparación inicial *(nature-usine)* y el vocablo científico *(lymphatiques)* dan el tono a los primeros versos. Tal actitud irrespetuosa rápidamente cambia cuando el poeta nos depara una lograda visión lírica del crepúsculo. Se acentúa, finalmente, el módulo sentimental y afectivo.

Vista una consonancia de inspiración e identificación espiritual con la luna en ambos poetas, convendría ahora señalar unas cuantas semejanzas notables en sus modos de configurar el paisaje lunario que los dos poetizan con tan rara y sorprendente fortuna metafórica. En "Litanies des premiers quartiers de la lune" el poeta francés apostrofa la luna en una serie de imágenes, algunas de las cuales parecen continuarse en Lugones: "Lune bénie/Des insomnies,/Blanc médaillon/Des Endymions,/Astre fossile/Que tout exile,/...Jettatura/Des baccarats,/...Bel oeil-de-chat/De nos rachats,/Sois l'Ambulance/De nos croyances!" Y dirá Lugones en una ocasión:

"A través de páramos sin ventura,/ Paseas tu porosa estructura/ De hueso fósil..." ("Himno a la luna").

Los siguientes versos también:

Tarántula del diablo,
Musa del alcohol,
Maléfico vocablo,
Perla espectral del sol;

Fascina a tu clientela
Con tu encanto letal.
Ave MALIS Stella
Danos tu dulce mal.

("Jaculatoria lunar")

no dejan de presentar ciertas coincidencias con "Stérilités" y "Locutions des Pierrots" XI. Sin embargo, más que esas analogías casuales, algunas verdaderamente sorprendentes, que podríamos aumentar con facilidad, nos interesa poner de relieve una compenetración de atmósferas que ilustra mejor que nada la afinidad expresiva entre los dos poetas. Por ejemplo, Laforgue describe el paisaje de la luna: "Etangs aveugles, lacs ophtalmiques, fontaines/ De Léthé, cendres d'air, déserts de porcelaine" ("Climat, faune et flore de la lune") y con los mismos procedimientos de deshumanización Lugones, a su vez, evoca una escena igual:

Deleznada por siglos de intemperie, tu roca
Se desintegra en bloques de tapioca.
Bajo los fuegos ustorios
Del Sol que te martiriza,
Sofocados en desalada ceniza,
Playas de celuloide son tus territorios.

("Himno a la luna")

Continúa Laforgue así:

Oasis, solfatares, cratères éteints,
Artiques sierras, cataractes l'air en zinc,
.....

Oui, gélatines d'hippopotames en pâles
Flottaisons de troupeaux éclaireurs d'encéphales;

y son del argentino los siguientes versos que asimismo revelan un claro parentesco verbal con los del poeta francés:

> Todo se eternizaba en una luz de nitro,
> Con perspectiva teatral de palco escénico;
> Había árboles, pero eran de cinc y arsénico;
> .....
>
> Vi el Mar de las Crisis cuyo reflejo
> Provoca las náuseas de las embarazadas.
> Es una especie de gelatina
> Terriblemente eléctrica, por cierto.
>
> ("Un trozo de selenología")

El citado poema de Laforgue, "Climat, faune et flore de la lune", incorpora toda una serie de imágenes rebuscadas y palabras extravagantes que deben de haber gustado a Lugones e influído sobre todo en "Himno a la luna" y "Un trozo de selenología". En cuanto a este fondo decorativo, otro tanto pudiera decirse de la evocación lunar con la cual Laforgue inicia su narración "Lohengrin, fils de Parsifal".

En íntima relación con la obsesión lunar aparece en Laforgue y Lugones una figura típica: el Pierrot. Desde *Les complaintes*, los Pierrots ("Blancs enfants de choeur de la lune/Et lunologues éminents", "Pierrots" IV), cuya larga tradición popular ya había empezado a evolucionar hacia fines del XIX, ocupan lugar importante en la poesía de Laforgue. El argentino no los olvida tampoco y consagra varios recuerdos a esos "dandys de la lune" como los llama Laforgue en "Pierrots" II: en la linda pantonima "El Pierrot negro", que sube a la luna en viaje fantástico para limpiarse y conquistar el amor de Colombina, en la "Cantinela a Pierrot" y varias otras composiciones del *Lunario*. Los versos que transcribimos ahora de Lugones: "Y mientras Pierrot yace/ Como un blancuzco espárrago" ("Odeleta a Colombina" nos hacen pensar indefectiblemente en Laforgue cuando escribe en "Pierrots" I: "Un air d'hydrocéphale asperge". Por lo demás, en sus "Locutions des Pierrots" Jules Laforgue manifiesta cierta actitud espiritual que matiza una porción considerable de su lírica a partir de *Les complaintes* cuando dice:

Ah! tout le long du coeur
Un vieil ennui m'effleure...
C'est avis qu'il est l'heure
De renaître moqueur.

Convendría que nos detuviéramos un momento en esta postura de Laforgue, no sólo por considerarla consustancial con su personalidad literaria sino también por presentar parentesco con Lugones. Este último, al liberarse de la vida, comparte hasta cierto punto, aunque de distinto modo, esta misma manera de ver el mundo exterior.

Como indican los versos antes citados, parece que, con su ironía, Laforgue tiende a contener su propio impulso lírico o, mejor dicho, a desviarlo hacia un plano más contemplativo que emocional.[15] El poeta repara en las incongruencias de la realidad; toma conciencia de las contradicciones de la vida. Así el frecuente gesto irónico, no obstante estar suavizado por una ternura sentimental, le proporciona una fórmula expresiva que vela pudorosamente esta intimidad poética que busca salida. Muchas composiciones de *Les complaintes* y *L'Imitation* pueden estudiarse como características de la actitud irónica de Laforgue. El tema de "Pierrots (Scène courte mais typique)" es una aparente querella amorosa. Aunque en este poema se alternan versos de clara intención humorística ("Je songeais: Oui, divins, ces yeux! mais rien n'existe/ Derrière! Son âme est affaire d'oculiste") con otros más bien serios, lo que llama más la atención es la estrofa final:

—Allons, faisons la paix. Venez, que je vous berce,
Enfant. Eh bien?
—C'est que votre pardon me verse
Un mélange (confus) d'impressions...diverses...

A menudo los remates de sus poemas incorporan notas irónicas que tienden a neutralizar y contener la efusión lírica:

Nuits sous-marines!
Pourpres forêts,
Torrents de frais,
Bancs en gésines,
Tout s'illumine!

[15] Así cree también Ruchon. *Ob. cit.*, págs. 143-147.

—Allons, fumons une pipette de tabac,
En feuilletant un de ces vieux almanachs,
En rêvant de la petite qui unirait
Aux charmes de l'oeillet ceux du chardonneret.
("Complainte de l'automne monotone")

Aun cuando aborde el tema metafísico en *Les complaintes* la actitud se diferencia de la juvenil seriedad de sus primeros poemas. No se toma a sí mismo en serio cuando dice: "Je tends mes poignets universels dont aucun/ N'est le droit ou le gauche,..." ("Complainte du temps et de su commère l'espace"). Por lo demás, Laforgue suele despedirse del lector con un aparente desinterés e indiferencia. Al escribir los siguientes versos:

Mais l'Art, c'est l'Inconnu! qu'on y dorme et s'y vautre,
On peut ne pas l'avoir constamment sur les bras!
Eh bien, ménage au vent! Soyons Lui, Elle et l'Autre.
Et puis, n'insistons pas.

("Complainte des bons ménages")

nos da la impresión que no le importa un bledo. Asimismo en otra ocasión, con más brevedad aún, se encoge de hombros y se va diciendo: "Je frissonne de tous mes membres,/ En m'inquiétant de ta santé./ Tandis que, d'un autre coté..." ("Complainte des débats mélancoliques et littéraires"). Finalmente, como ejemplo clásico citado por toda la crítica, transcribimos estos versos:

Celles qui doit me mettre au courant de la Femme!
Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid:
'La somme des angles d'un triangle, chere âme,
Est égale a deux droits.'

("Autre complainte de Lord Pierrot").

En los casos citados el efecto irónico parece depender de lo inesperado. Es decir, el poeta apunta un contraste o contradicción que sorprende al lector por ser todo lo contrario de lo que se espera. Por su parte, Lugones también se apoya con gran frecuencia en el mismo recurso mediante el cual con-

sigue efectos irónicos o humorísticos que desconciertan. Veamos algunos breves ejemplos de esta técnica:

La joven está pensando en la vida.
Por allá dentro, la criada bate un huevo.
("Luna de amores")

Astronómica dama,
O íntima planchadora
("A mis cretinos")

Al resplandor turbio
De una luna con ojeras,
Los organillos del suburbio
Se carian las teclas habaneras.
("Himno a la luna")

Con el aparente desinterés en Laforgue debe relacionarse su insistencia en los aspectos cotidianos y ordinarios de la existencia humana. Repite a menudo en su poesía que la vida misma es cotidiana ("Complainte sur certains ennuis"); se da cuenta de la suprema relatividad de las cosas ("Autre complainte de Lord Pierrot"); y, desesperado, llega a afirmar que la vida es igual en todas partes y que no se sabe nada ("Gare au bord de la mer"). Tal concepto del mundo, pues, se sintetiza en estos versos:

Laissez faire, laissez passer;
Laissez passer et laissez faire,
Le semblable c'est le contraire.
("Complainte de Lord Pierrot")

En el *Lunario* predomina el tono socarrón: Lugones se burla de la vida, de sí mismo, de la luna, y, por último, de la poesía. Preludia así ciertas modalidades de la lírica posterior, no sólo por la libertad metafórica que acierta a unir en feliz juego imaginativo los conceptos más opuestos, sino también por haber creado una atmósfera humorística, hasta irónica, que apunta ya hacia la llamada deshumanización del arte. Precisamente aquí el tono del *Lunario* se diferencia notablemente de Laforgue, porque el humorismo lugoniano, por desconcertante y pintoresco que sea, es sobre todo festivo, alegre

y optimista.[16] A la inherente tristeza en Laforgue se opone en Lugones una especie de exuberancia y regocijo. Parece deleitarse en sus juegos de ingenio.[17] En el fondo la ironía de Laforgue encubre una serie preocupación; la de Lugones revela más bien un espíritu de burla que trae deliciosamente a primer plano lo frívolo y lo trivial. La irreverencia burlona de Lugones es bien obvia en sus muchos modos de dirigirse a la luna. El poeta incluye notas feas, hasta repugnantes, en el símbolo *luna* tradicionalmente relacionado con lo bello. El deseo de poetizar lo grotesco le dicta la siguiente estrofa que asombra por la audacia del escritor y, de paso, trae eco de Laforgue:

> Milagrosamente blanca,
> Satina morbideces de **cold-cream** y de histeria:
> Carnes de espárrago que en linfática miseria,
> La tenaza brutal de la tos arranca.
>
> ("Himno a la luna")

Cuando la luna bella sube al cénit el impulso lírico se rompe súbitamente:

> Su desnudez divulga
> La hermosura secreta
> Que escocía vilmente alguna pulga;
>
> ("El taller de la luna")

Y es frecuente, tanto en Laforgue como en Lugones, que la visión poética se desenvuelva en inesperado toque humorístico a base de un juego de palabras, más o menos ingenioso:

> Mas, ya la luna con amable trueque,
> Por el balcón que en fondos lilas se dilata,

[16] Carlos Obligado, *Ob. cit.*, pág. 119.

[17] Estamos de acuerdo con lo que dice Borges al respecto: "Lugones iguala y tal vez supera a Laforgue en el número y en la variedad de artificios verbales, pero estos artificios, que en Laforgue sirven para traducir una individualidad y corresponden, o parecen corresponder, a una idiosincrasia, en Lugones son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario". *Ob. cit.*, págs. 33-34.

Libra en blanco —naturalmente— su cheque,
Y estamos ya nadando en plata.

("Luna crepuscular")

Más que verdadera ironía en Lugones, ya que falta la espina dolorosa, creemos ver un humorismo sardónico y burlesco, que delata un espíritu festivo muy distinto del pesimismo, a veces amargo, de Laforgue. Lugones divierte; Laforgue suele entristecernos repetidamente tras su mueca irónica.

Otra nota que comparten en común Laforgue y Lugones es la incorporación a su obra poética de deliberados prosaismos y, a menudo relacionados con ellos, visiones de la vida moderna y urbana. Esta predilección temática una vez más los agrupa en una misma familia poética. Al respecto debe leerse íntegro el poema de Lugones titulado "Luna ciudadana", hábil mescolanza de paisaje suburbano y prosaismos con la ironía de la anécdota exterior, y también una de las joyas del poemario "Los fuegos artificiales". También son típicos del *Lunario* estos versos, ya distantes de la suntuosidad decorativa del modernismo:

Y abstruso célibe, deshoja
Su corazón impar ante los carteles,
Donde áreas coquetas
De piernas internacionales
Pregonan entre cromos rivales
Lociones y bicicletas.

("Himno a la luna")

De *Derniers vers* nos limitamos a copiar la siguiente estrofa enumerativa como ejemplo de esta modalidad en Laforgue:

Mais, lainages, cautchoucs, pharmacie, rêve,
Rideaux écartés du haut des balcons des grèves
Devant l'océan de toitures des faubourgs,
Lampes, estampes, thé, petits-fours,
Serez-vous pas mes seules amours! ...
(Oh! et puis, est-ce que tu connais, outre les pianos,
Le sobre et vespéral mystere hebdomadaire
Des statistiques sanitaires
Dans les journaux?)

("L'Hiver qui vient")

Sería demasiado prolijo enumerar aquí otros procedimientos estilísticos —como la constante fusión de lo refinado con lo prosaico en los versos finales que acabamos de citar— que deben de haber gustado mucho a Lugones. Citemos tan sólo otros dos ejemplos, muy distintos entre sí, cuya técnica ha pasado al *Lunario*. Primero el verso elaborado de "Locutions des Pierrots" I: "Les mares de vos yeux aux joncs de cils" y la siguiente estrofa de *L'Imitation* que cristaliza todo un mundo imaginativo que ha acogido Lugones en su extravagante libro:

> C'est, sur un cou qui, raide, émerge
> D'une fraise empesée **idem,**
> Une face imberbe au cold-cream,
> Un air d'hydrocéphale asperge.

El rasgo estilístico más enérgico sin duda del *Lunario sentimental* es su riqueza léxica que maneja Lugones con singular maestría al fundir en imágenes novedosas e insólitas todos sus vastos conocimientos enciclopédicos. En 1905 la prosa de los cuentos de *La guerra gaucha*, importante hito en el desarrollo de la prosa modernista, reveló el máximo esfuerzo lingüístico del escritor y muchos aspectos lexicográficos de estas elaboradas narraciones pasan ahora al verso del *Lunario*. Y nadie, aún los críticos más severos de Lugones, duda de su gran capacidad de inventiva verbal. Quizá más que el tono irreverente del *Lunario*, desconcierta el abigarrado vocabulario tomado de la más variada procedencia. Después de Rimbaud, sin duda ha de hallarse en Laforgue un claro antecedente de la misma bizarra mezcla de vocablos raros y apoéticos —los de origen científico, sobre todo, y los de uso familiar— para asegurar a todo costo una suerte de originalidad.[18] No sólo se trata de sugestiones directas, hasta el empleo de

[18] He aquí una lista parcial de palabras que dan elocuente testimonio de las predilecciones extravagantes de Lugones: antediluviano, arsénico, astrolabio, axilas, benzoica, bromuro, catalepsia, crisolampo, cinc, crustáceo, dispepsia, esteriotipia, farmaceútica, hemostática, hidroclorico, hemistiquio, infusorio, jettatura, logogrifo, lumbagos, magnesia, maxilares, metinomia, narcótico, neuralgia, neurastenia, nitro, puerperal, prosopopeya, quirúrgico, serventesio, sietemesino, sinapismo, telepático, etc. Abundan también las voces de uso poco poético: anca, carambola, cafetera, caramba, chinche, chuleta, flacucha, pijama, lavabo, agítese antes de usarse, etc.

idénticas palabras rebuscadas, sino también de todo un aire de parentesco explícito en la extravagancia verbal de ambos poetas. Aunque tal procedimiento no es privativo de *L'Imitation*, conviene observar que la mayoría de ejemplos que citamos proceden de este libro de Laforgue. Las palabras aprendidas en la medicina le ofrecen nuevos modos de decir:

Astre lavé par d'inouïs déluges,
Qu'un de tes chastes rayons fébrifuges,
("Clair de lune")

A travers maman, amour tout d'albumine
("Complainte du foetus de poète")

y también en Lugones otros:

duerme el paciente febrífugo sueño,
("Himno a la luna")

Se siente la intimidad coeterna
De un alma inédita que busca
Una gota de albúmina materna,
("Claro de luna")

Ensanchando las posibilidades de expresar la melancolía que le inspiran los domingos, tema predilecto en su poesía, dice Laforgue:

O Dimanches bannis
De l'Infini
Au delà du microscope et du télescope,
Seuil nuptial où la chair s'affale en syncope...
("Dimanches")

E insiste mucho el poeta francés en otra palabra técnica: "Etangs aveugles, lacs ophtalmiques,..." ("Climat, faune et flore de la lune") y la actitud desdeñosa frente a la luna vuelve a afirmarse cuando escribe: "Et la lune même (cette amie)/Salive et larmoie en purulente ophtalmie" ("Concile feérique"). A la química debe Lugones algunas imágenes felices y, en los trozos descriptivos de *La guerra gaucha*, ésta es una de las fuentes de vocabulario más aprovechada. Los

ejemplos que siguen todos pertenecen al extravagante "Himno a la luna":

A las rosas ebrias de etileno
La Luna, Colombina
Cara de estearina
¡Cuánto, cuánto albayalde
Llevas gastado en balde
Para adornar a tu hermana morena!

Laforgue por su parte incorpora a su narración "Salomé" abundantes voces tomadas de la misma fuente científica. Otra insistencia anatómica en Laforgue revela sus predilecciones léxicas:

O pilule des léthargies finales,
Infuse-toi dans nos durs encéphales!
("Clair de lune")

Mon encéphale anomaliflore
En floraison de chair par guirlandes d'ennuis.
("Avis, je vous prie")

Apoyándose ahora en un adjetivo técnico y con rima interior Laforgue nos depara una metáfora novedosa: "La rouille ronge en leurs spleens kilométriques/ Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe" ("L'Hiver qui vient"). Esta misma imagen se repite varias veces en su obra: "Par quels ennuis kilométriques" ("Petits mystères") y también en la prosa de las *Moralités*: "...cette solitude kilométriquement profonde" ("Salomé"); "... en solitudes kilométriquement claustrales" ("Pan et la Syrinx"). Con el mismo afán de renovación, voces apoéticas, prohibidas generalmente en la lírica de aquel entonces, entran en la obra de cada uno. De Laforgue, por ejemplo, son las siguientes: "...nous offrant le lotus/ Qui, constipe les plus larges polygamies,/ Tout net, de l'excrément logique des foetus" ("La lune est stérile").

Los adjetivos geométricos ocupan lugar predilecto en Lugones ("simétrico", "tangente", "horizontal", "vertical", "oblongo", "oblicuo", etc.) y es notable como agregan a veces

una inesperada dimensión humorística: "La nodriza, una flaca escocesa,/ Va, enteramente isóceles, junto a la suegra obesa" ("Los fuegos artificiales").

También en Laforgue a menudo un vocablo más o menos técnico, pedido esta vez a la filosofía, nos evoca una sonrisa:

> Vrai, je me ronge en des détresses,
> Parmi les fleurs de son terroir,
> A seule fin de bien savoir
> Quelle est sa faulté-maitresse!
>
> ("Locutions des Pierrots", II)

Son igualmente característicos los dos versos que siguen porque se junta un giro de la lengua hablada *(flanquer un coup)* con una voz médica *(l'épigastre)*: "Penser qu'on vivra jamais dans cet astre,/ Parfois me flanque un coup dans l'épigastre" ("Clair de lune").

Ciertos adverbios largos además tienden a reforzar un dejo algo cómico cuando Laforgue escribe: "Et que Jamais soit Tout, bien intrinséquement,/ Tres hermétiquement, primordialment" ("Préludes autobiographiques"), y este recurso reaparece en Lugones cuando se dirige a la luna asomándose tras de las chimeneas: "Haces reír a mi primo loco/ Interminablemente" ("Himno a la luna"). Estas palabras rebuscadas no siempre se emplean tan sólo por el mero fin de hacer alarde de conocimientos técnicos. A veces trabajan dentro del verso para conseguir ciertos efectos poéticos. Veamos algunos ejemplos en Lugones:

> Mas ya dejan de estregar los grillos
> Sus agrios esmeriles,
> Y sueña en los pensiles
> La cristalería de los pajarillos.
>
> ("Himno a la luna")

> Una rana croa
> Como un isócrono cascanueces

y del mismo poema, "Claro de luna", la gramática le proporciona otra imagen sonora: "Diluye un remo su líquido dip-

tongo." En otra ocasión la gramática le sugiere la siguiente imagen ingeniosa: "Sobre la o vocativa de las bocas abiertas" ("Los fuegos artificiales").

Podría extenderse este rápido recorrido de las fuentes metafóricas de los dos poetas (la gramática, la arquitectura, la filosofía) y también estudiarse los repetidos juegos aliterativos de ambos, pero quisiéramos ahora llamar atención sobre otro rasgo lexicográfico: la creación de neologismos. Tal modalidad indica su voluntad de no contentarse pasivamente con los recursos normales de la lengua sino de aprovechar valores sonoros y significativos para hacerlos valer estéticamente dentro de una fórmula nueva. Aunque el *Lunario* no es tan rico en neologismos como *La guerra gaucha*, son de sobremanera abundantes en Laforgue.[19] Por otra parte, Lugones y Laforgue abusan de las citas y palabras en lenguas extranjeras caprichosamente incorporadas a sus versos.[20]

No es nuestro propósito detenernos en un comentario detallado de los orígenes del verso libre en Francia, tema todavía muy debatido por la crítica. Sin embargo, se considera como sus instauradores a Rimbaud, Laforgue, Gustave Kahn y Marie Krysinsha. No olvidemos que las traducciones de Whitman hechas por Laforgue empiezan a aparecer a partir de 1886. En los versolibristas cada uno tiene su propio módulo. En el caso de Laforgue, por lo visto, él quería expresar su pensamiento sin que se deformara mediante un someti-

[19] Laforgue acuña sustantivos como *eternullité*, adjetivos como *omniversel, sangsuelles, sexiproques* (y el adverbio correspondiente), *violuptés*, e interesan mucho los neologismos verbales: *s'arlequiner, ascétiser, crucifiger, elixirer, feu d'artificer, ritourneller, ventriloquer*, etc. Por lo demás copiamos el siguiente trozo famoso de "Lohengrin, fils de Parsifal": "... O rancoeurs ennuiverselles! expériences nervicides, nuits martyriséennes!... Aime-moi à petit-feu, inventoire-moi, massacre-moi, massacrilège-moi!" *Moralités légendaires, Oeuvres completes* (París: 1917), pág. 130.

[20] En Lugones leemos, por ejemplo: pilula mica Panis, vero mala bestia, misses, cold cream, ab uno disce omnes, art nouveau, amoris causa, lawn tennis, sportwoman, new mown hay, in vino veritas, requiescat in pace, virgo clarissima, Virgo mater, Swear not by the moon, etc. A Laforgue pertenecen otras citas análogas: lamasabaktani, Et nunca et semper, Amen, Vermis sum, pulvis es, in articulo mortis, concetti, descrescendo, statu quo, crescendo, steamers, Crescite et multiplicamini, idem, Alas poor Yorick, etc.

miento a la métrica tradicional, que tendería a refrenar y hasta desviar la directa anotación de su lirismo. También, según su propia confesión epistolar, desea olvidarse de la rima y del número de sílabas, pero no pudo ganar toda la libertad que buscaba, aunque sí logró evitar la regularidad de los parnasianos, contra la cual ya había reaccionado Verlaine. Ni en sus versos más libres, el oído le permite desprenderse totalmente de la rima. Por su parte, Lugones aspira a una lírica libre de las trabas tradicionales que sea capaz de expresar todas las sutilezas que caracterizan el *Lunario*, pero recordando, en cambio, las teorías de Banville, a quien admiró mucho, cree que la rima es "elemento esencial en el verso moderno".[21] El verso libre en Lugones, pues, observa la rima pero al variar los ritmos crea una nueva forma apta para el tono humorístico e irreverente que matiza su actitud ante la luna. En efecto, su destreza con las rimas inusitadas da repetidas pruebas de una excepcional versatilidad técnica y emplea su virtuosidad para conseguir ciertos fines humorísticos. Aunque Laforgue quiere evitar, por lo menos teóricamente, la rima tradicional y Lugones, por el contrario, la cultiva, hay marcada afinidad entre los dos para buscarse una rima opulenta e inesperada que diera una suerte de rareza a su poesía. Por lo demás, ambos piden prestadas rimas a una lengua extranjera. Veamos algunos ejemplos de cada poeta. (Laforgue) : de musique — Alas poor Yorick, l'infini — Lamasabaktani, puni — multiplicamini, romanesque — est-c'que, question — si on; (Lugones) : in vino véritas — pretéritas; carey — new mown hay, pilula mica — borrica, anda — Irlanda, oréganos — lléganos, orla — por la, petróleo — mole o, y náyade — haya de.

En este trabajo no ha sido nuestra intención valorizar la poesía de Lugones y Laforgue sino caracterizarla y, al mismo tiempo, señalar una aparente afinidad que hay entre ambos escritores. Por lo demás, poco se ha estudiado a Laforgue en relación con la poesía hispanoamericana. En resumen, creemos que la lectura de Laforgue parece haber proporcionado a Lugones ciertos estímulos temáticos y estilísticos que

[21] Prólogo, *Lunario sentimental*, pág. 194.

influyeron, a pesar de la marcada diferencia de tono, más o menos directamente en la composición del *Lunario*. Al destacar la simpatía con la que el poeta argentino ha de haber recibido al autor de *L'Imitation*, no pretendemos restarle originalidad a Lugones, quien anticipa con sus pirotécnicas verbales una nueva dirección de la poesía. Aún cuando pueda verificarse una posible fuente —cosa delicadísima y peligrosa, sobre todo tratándose de poetas franceses que influyen en el grupo modernista— precisamente en este momento es posible que el autor logre su más plena originalidad. Escritor de muchas máscaras y pluralidad de talento, Lugones ha asimilado una rica substancia poética heredada tan sólo en parte de Jules Laforgue y ha agregado una nueva dimensión a un tema tan antiguo como la poesía misma.

ALLEN W. PHILLIPS,

Universidad de Chicago.

Benito Lynch: ¿otro Hudson?

El gran enjuiciador de las letras argentinas, Ricardo Rojas, afirma, con abundante razón, en los dos tomos de su historia dedicados a "Los Gauchescos" (1917), que la historia de la evolución literaria platense no podrá prescindir de poetas como Ascasubi, del Campo y Hernández como creadores de un arte que tenderá a reflejar "por la simplicidad del relato, por el verismo de la descripción, por el regionalismo del vocabulario, la vida, las costumbres, el espíritu de nuestros gauchos, la emoción de las pampas y selvas nativas".[1] Y previó, con instinto certero, que dicha obra encerraba los gérmenes de una fuerte y sana literatura nacional, afirmando que:

> ...si no realizan un definitivo ideal estético, marcan al menos un camino y plantean para la crítica argentina uno de sus más profundos y complicados problemas: saber en qué proporción ha entrado en ella el alma genuinamente argentina, y en qué medida debiera darse entrada a esa tendencia en nuestra literatura venidera y en los ideales de un arte nacional.[2]

En el momento de redactar estos capítulos de su historia, notaba Rojas que lo gauchesco no había prosperado en el verso a partir del *Martín Fierro*, pero, por otra parte, registró el hecho de que la emoción rural, que entronca en el poema de Hernández, iba irrumpiendo en otros géneros literarios, como el teatro y la novela. Así el gran maestro, evitando la orien-

[1] Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, 1ª Parte, "Los Gauchescos", II (Buenos Aires: Editorial Losada, 1948), pág. 54.

[2] *Ibid.*, pág. 55.

tación excesivamente urbana de ciertos críticos, y sin que hubieran aparecido todavía los novelistas que más renombre ganaron después mediante la explotación de la veta nativista, señala la tendencia, en su opinión prometedora, de escritores como "Fray Mocho" (José Sixto Alvarez), Joaquín V. González, Martiniano Leguizamón, Florencio Sánchez y Roberto J. Payró. No tardan dos novelistas en darle la razón: Benito Lynch, con su serie de novelas que exploran el mundo sentimental del gaucho-peón *(El inglés de los güesos, Palo verde, El romance de un gaucho, etc).*, y Ricardo Güiraldes, cuyo *Don Segundo Sombra* procura la elevación del gaucho al nivel de símbolo cultural.

De estos dos máximos representantes de la novelística gauchesca el menos conocido, a pesar de la relativa abundancia y popularidad de su creación, es Benito Lynch, autor cuyo carácter hermético y algo huraño conduce, a veces, a inferencias no del todo acertadas. En la presente nota sólo nos proponemos examinar, con miras a una posible rectificación, la especie bastante divulgada de que el autor platense no fué sino otro Hudson —un británico venido exprofeso a la pampa para interpretársela a los lectores de su tiempo. Al sostener nuestra tesis del esencial criollismo de Lynch, echaremos mano, principalmente, de indicios de orden lingüístico; hay, sin embargo, otros puntos de divergencia —y de convergencia— que no podremos pasar por alto completamente.

Desde luego, no pueden objetarse todos los comentarios que tienden a parangonar a los dos escritores. Antonio Pagés Larraya ha notado un denominador común al señalar el espíritu americano que alienta la obra de ambos,[3] y otros estudiosos, inclusive Luis Alberto Sánchez y Guillermo Ara, han registrado ciertas afinidades estéticas. De lo que sí nos vemos obligados a discrepar enérgicamente es de los comentaristas que equiparan demasiado estrechamente a Lynch y Hudson. Vaya un ejemplo del error en que se suele incurrir:

> Ese muchacho de descendencia británica... que era de los Lynch irlandeses —venía a confirmar, una vez más la

[3] Antonio Pagés Larraya, *Cuentos de nuestra tierra* (Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952), pág. 33.

> rara inclinación tan sorprendente, tan curiosa, substanciada en ocasiones, dentro de una íntima afinidad, entre algún aspecto de la psicología anglosajona y la potencia telúrica de nuestra pampa.
>
> ¿Habría que ir a buscar esa raíz en la ventura inicial de los ingleses en América?
>
> Lynch llegaba a continuar pues, a su modo, la descripción y la interpretación de un Hudson y un Cunningham Graan [sic]: la de tantos anteriores viajeros anglicanos todos ellos sutiles y fervorosos, alertos y penetrantes del exotismo y del misterio de la tierra criolla obscura y fecunda.[4]

Esta afirmación, tan rica en sugestiones erróneas y que sólo sirve para enturbiar las aguas en lo que atañe al proceso creador de Lynch, debe descartarse de una vez para siempre.

De hecho, la cronología misma milita en contra de una equiparación tan estrecha. Los padres de Hudson se establecen en la pampa apenas afianzado Juan Manuel Rosas en la dictadura, y a la caída de éste, el futuro autor de *Allá lejos y hace tiempo* es ya un muchacho de once años de edad. La primera novela de Guillermo Enrique Hudson, *Tierra purpúrea*, ya radicado definitivamente el autor en Inglaterra, se publica en el mismo año en que nace el autor platense. Los años que median entre la partida de Hudson (1874) y la publicación de la primera novela de Benito Lynch (1909) son, sin duda alguna, los más decisivos en la transformación sociopolítica de la nación —años que atestiguan la conquista del desierto por Roca, la unificación definitiva de las provincias, y el comienzo de la vida constitucional de la República, así como el ensanche de la base económica producido por la introducción del ferrocarril, por el fomento de la inmigración (que cambia radicalmente el carácter de la vida agrícola), y por la invención del frigorífico, que da entrada al mercado mundial en grande escala. La Argentina de *Allá lejos y hace tiempo* sigue siendo, en rigor de verdad, una meca para naturalistas y cronistas empeñados en revelar a la civilización europea los rasgos definidores de la barbarie americana. A nuestro entender, Hudson es, a la vez que gran artista imagi-

[4] "Benito Lynch falleció ayer", artículo sin firmar aparecido en *La Nación* (Buenos Aires), 24 de diciembre de 1951.

nativo, el último y más talentoso de la falange brillante de extranjeros divulgadores de la peculiaridad natural ríoplatense.

Homero M. Guglielmini[5] sostiene, con acierto, que la nota dominante en la obra de Hudson es el sentimiento de un paraíso perdido, y afirma que el autor, en su vejez, "no quiso de ningún modo volver a una pampa agringada, ferroviaria, enjaulada en un cerco de alambres, estacas y postes". No hay para que dudar del aserto: el Gaucho de Hyde Park es el cantor de la llanura silvestre y sin trabas, de su fauna, de su flora, y de la idiosincracia del hombre viril y errabundo que la habitaba. En una palabra, interpreta un momento histórico y social bien distinto del de Lynch; y si bien se trasluce en los escritos de éste una como nostalgia por lo que estima él los antiguos valores de la vida tradicional campera, debe tenerse presente que su concepto de aquella tradición, y por ende su añoranza, se relacionan no con la pampa virgen e indómita sino con la vida relativamente estable de comienzos de nuestro siglo, cuya psicología colectiva —cuyo *ethos*, si se quiere— desea precisar historiando problemas y conflictos individuales. Aquella pampa "manchada por el humo de las locomotoras y arrancada de su sueño cósmico por el estrépito de las máquinas", como diría Guglielmini, es precisamente la pampa ante la que despierta el impulso imaginativo del criollo Benito Lynch, quien no la "descubre" con ojos de foráneo ni para lectores del extranjero, sino que la "interpreta" con toda la indulgencia y toda la severidad del hombre que novela sus propias circunstancias.

Lo dicho no resta valor a la opinión de Ara y de otros estudiosos ríoplatenses que insisten en el profundo influjo de lo criollo en la plasmación literaria de Hudson y que lo reclaman como autor argentino a pesar de su obra escrita enteramente en inglés. Empero, sí juzgamos conveniente recalcar la diferencia radical entre dos posturas estéticas, entre dos modos de enfrentar la vida campestre que estriba, hasta cierto punto, en la divergencia de circunstancias ambientales.

[5] Prefacio de Guillermo Ara, *Guillermo E. Hudson: El paisaje y su expresión* (Buenos Aires: Talleres Gráficos del Ministerio de Aeronáutica, 1954), páginas sin enumeración.

¿Por qué se insiste, pues, en el error de calificar de "inglés" o de "irlandés" al más criollo de los escritores bonaerenses? Acaso porque él mismo no sólo aparentaba serlo físicamente, sino porque quería complicar el enigma temperamental que lo circundaba con repetidas alusiones a sus antecesores de Galway.

Es notoria la tendencia a la misantropía que regía la conducta personal del novelista: rehuía toda identificación con los cenáculos literarios de su tiempo, rechazaba programáticamente los honores y puestos honoríficos. En un plano de mayor intimidad, se cuenta que si, entre sus amigos del Jockey Club, se planteaba polémicamente algún asunto o si se solicitaba directamente su parecer, se alejaba inmediatamente, pretextando otra cita apremiante. Su cuento "La cola del zorro" nos parece revelar hasta qué punto vivió protegiendo la integridad de su ser contra un mundo, para él, entrometido. En la fábula se relata el caso de cierto zorro acosado por los perros que, como postrer recurso y a fin de ganar la pausa necesaria para formular una nueva táctica, expone al enemigo su gran cola esponjada. La analogía es como sigue —y aquí citamos textualmente a Lynch—:

> La sociedad no admite que haya uno de los suyos que sea completamente íntegro, como los perros no admiten que los zorros vivan tranquilos en los campos... la calumnia es inteligente, práctica y cruel, como la dentadura de los perros... Por eso, ya que hay que sacrificarle algo, sin remedio, sacrifiquémosle voluntaria y sabiamente como el zorro, lo que menos nos cueste... Arrojemos a los canes ávidos de sangre, un pedazo de nuestra integridad, para que se entretengan en mascarla. No tenemos colas como los zorros, pero podemos tener taras o vicios. Elijamos entre todos, el que menos nos repugne y entreguemos esa cola moral al enemigo.[6]

El último sustantivo nos parece de significación especial, pues postula la igualdad "sociedad = enemigo", la que, a nuestro juicio, define le postura fundamental de Lynch frente a la

[6] Benito Lynch, "La cola del zorro", *Leoplán*, Año III, N° 51 (23 de diciembre de 1936), págs. 93 y 94.

vida artística y personal. En el arte, se encerraba dentro de aquel mundo —para él casi ideal— de la campaña argentina que tantas riquezas le prodigaba, y se contentó con explorarlo y explotarlo, con contadísimas excursiones urbanas, hasta que ya no pudo rendirle más frutos. En la vida, encastillábase detrás de las almenas de su hermetismo y de su rígido código de conducta, definiendo a cada paso hasta donde podía aproximarse "el enemigo" y arrojándole siempre, si no taras o vicios, excentricidades de su propia creación destinadas a enmascar su verdadero "yo". El mismo Lynch, pues, tendrá que compartir con sus comentaristas la culpa de una opinión extraviada, pues a veces no se daba la molestia de añadir, cuando se aludía a los Lynch de Galway, la noticia de que llegaron a la Argentina a mediados del siglo dieciocho, que ya para la época de Juan Manuel Rosas figuraban en la oligarquía estanciera de la Provincia de Buenos Aires, y que mucho antes de su propio estreno literario el apellido Lynch había figurado prominentemente en la vida pública de la nación.

Al comentar el asunto del lenguaje en relación con el supuesto anglicismo de Lynch, nos valdremos, como punto de partida, de una afirmación del juicioso crítico argentino, Carmelo Bonet, cuyos estudios sobre el autor platense acusan un conocimiento extraordinario del tema. En un largo artículo que supera a toda estimativa publicada hasta esta fecha, cree justo afirmar: "Lynch es el Hudson de nuestros días, mas un Hudson que no renegó de su idioma."[7] Puesto que esta aseveración se presta a más de una interpretación, hemos optado por ensayar una aclaración sólo en cuanto a lo lingüístico. Permítasenos plantear una interrogación fundamental, a saber, ¿en el caso de los dos novelistas, cuál es la lengua que, como diría Cervantes, "mamó en la leche", y cuál la que usa cada uno para la expresión de su pensar más íntimo?

Guillermo Ara, en su estudio sobre Hudson, quiere convencernos de que el Gaucho de Hyde Park es, en efecto, un escritor que "renegó" de su idioma de criollo. Cita una carta

[7] Carmelo Bonet, "La novela argentina en el siglo XX: Benito Lynch, novelista de la pampa", *Cursos y Conferencias*, XLI, Año XXI, Nos. 241-243 (1952), pág. 57.

dirigida por él a su gran amigo Cunninghame Graham en la que se queja de "la dificultad insoluble con que tropieza en el intento de hallar en inglés un equivalente de los diálogos entre gauchos, que se hallan en gran número en la novela *Tierra purpúrea*",[8] de lo cual deduce Ara que entre la concepción y la ejecución de la obra interviene una etapa en la que Hudson esboza o por lo menos "piensa" las situaciones en el lenguaje del paisano criollo. Alude también a la génesis de *El ombú* y a las anotaciones hechas por el autor en sus pláticas con cierto paisano viejo, las que se incorporaron después al relato. En el trabajo de Ara son muy convincentes las razones aducidas en apoyo del alegado criollismo espiritual y estético de Hudson; en el asunto lingüístico, no obstante, lo vemos en terreno más resbaladizo. Difícilmente puedan tomarse por concluyentes los datos que trae a colación. El problema de los giros y modismos camperos se nos figura el mismo que confronta al traductor de obra regional, por bilingüe que sea, es decir, la simple falta de correspondencias entre idiomas que reflejan culturas y psicologías divergentes. Cuanto más familiar el nivel de la expresión, tanto más complicada la tarea. Quien escribe estas líneas, sin poseer más que un conocimiento libresco del español, y careciendo de soltura en el manejo del mismo, podría formular, sin problema alguno, una larga lista de idiotismos difíciles de verter al inglés con absoluta adecuación de matices. El lector ríoplatense recordará el torbellino levantado por la traducción que hizo Guillermo Hillman[9] de *La tierra purpúrea* del mismo Hudson, precisamente porque el traductor diligente procuró restaurar lo que vislumbró del "parligauchesco" en el inglés de Hudson. En cuanto a los apuntes incorporados a la narración de *El ombú*, ni siquiera se sabe a ciencia cierta si se hicieron originalmente en español.

En otra parte registra Ara una serie de expresiones, tomadas de estas dos obras, que considera modismos castellanos

[8] Guillermo Ara, *Guillermo E. Hudson: el paisaje pampeano y su expresión* (Buenos Aires: Talleres Gráficos del Ministerio de Aeronáutica, 1954), pág. 300.

[9] W. H. Hudson, *La tierra purpúrea*. Traducción de Eduardo Hillman, con prólogo de Roberto B. Cunninghame Graham. (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1951).

o gauchescos traducidos literalmente al inglés. A nuestro juicio, ni la mitad de los casos revelan tal procedimiento. Frases como "he fell with a bullet in his heart", "it seemed as if the earth had opened and swallowed him up", etc., son tan inglesas como españolas. Además, cabe sospechar que Hudson, como Hemingway y otros escritores cosmopolitas de nuestros tiempos, empleara como recurso calculado la traducción de modismos al pie de la letra a fin de aumentar la verosimilitud psico-lingüística de sus relatos de marco campero.

En cuanto a Benito Lynch, la verdad es que no podría haber "renegado" de su propia lengua sin haberse vuelto completamente mudo. La lengua inglesa lo atraía como curiosidad —al igual que la figura del británico le interesaba como ser exótico y adecuado para sus invenciones literarias—, pero se equivoca mucho quien crea que el autor de *El inglés de los güesos* conocía bien la lengua de Shakespeare. Todo lo contrario; poseyó de ella un conocimiento escasísimo e inseguro, y al quererla incorporar al diálogo de sus novelas produjo efectos muchas veces risibles. Hudson, hijo de padres norteamericanos radicados en la Provincia de Buenos Aires, aprendió el inglés en el hogar y como lengua materna. El español lo recibió ambientalmente y lo manejaba como cualquier criollo de primera generación, pero la prueba de su apego a la tradición lingüística de sus padres la constituye su obra escrita en inglés y para el público de su país adoptivo. Lynch fué todo lo "raro" y excéntrico que se quiera, pero en el fondo, tanto en su expresión como en su modo de entender la vida campestre argentina, fué un criollo de pura cepa.

Es tan insistente el empleo de frases y giros ingleses (o pseudo-ingleses) en los escritos de Lynch que merece considerarse con cierto detenimiento. Desde luego, no se trata del caso simple de un autor que da en salpicar su obra con frases y modismos de otros idiomas con el solo objeto de darle un sabor cosmopolita. Ni es, sencillamente, un indicio de simpatía o de prejuicio en la contienda anglófilo-anglófoba, que persiste en la Argentina desde la Independencia por diversas y suficientes razones. Nos encontramos, más bien, frente a un novelista que, motivado por una especie de curiosidad atávica cuyos contornos procuraremos señalar, estudia y analiza

tanto la yuxtaposición de dos culturas y sus efectos, que su interés llega a matizar todo un segmento de su creación y a influir en el estilo de su obra más conocida.

Empero, a diferencia de su feliz manejo de la lengua gaucha, que ha merecido el elogio de lingüistas y críticos de categoría, es evidente su impericia en el empleo del inglés, idioma que —digámoslo sin ambages— no conocía, a pesar de su enorme curiosidad por el carácter anglosajón y de su apellido irlandés. Desde el punto de vista estrictamente estilístico, esta falta de pericia no se le ha escapado a los críticos. Dos comentaristas uruguayos, Montiel Ballesteros y Hugo Barbagelata, se suman al coro de protestas. Dice aquél (uno de los que más elogia en Lynch su dominio del lenguaje campero) que *El inglés de los güesos* "es una novela donde sólo encuentro un reparo que oponer y es la insistencia que comporta la media lengua del joven sabio extranjero."[10] Su compatriota opina también que "es de lamentarse que...se incluya en ese libro otra deformación del español puesta en boca de Mister James a quien se hace hablar una jerigonza anglo-castellana que hubiera bastado insinuar sin necesidad de reproducir palabra por palabra."[11] Los reparos citados, claro está, obedecen a consideraciones de índole técnica. En los párrafos siguientes se procurará tan sólo demostrar que, en Lynch, la diferencia entre el manejo del lenguaje del paisano y el del inglés es tan grande como la que media entre "carácter" y "caricatura", y que su falta de éxito con el ajeno comprueba terminantemente su condición de criollo medular y auténtico. Nuestras observaciones no se basarán exclusivamente en *El inglés de los güesos*, precisamente porque el prurito de "inglesamiento" comienza quince años antes, y con su primera novela.

Aun cuando el esfuerzo sostenido que exige el caso de Mister James hace un poco penosa la lectura para el que conoce el inglés, sería tergiversación sugerir que el pecado lingüístico sea monopolio privado de Benito Lynch o de los

[10] Adolfo Montiel Ballesteros, "Benito Lynch, un clásico criollo", *Revista Nacional*, XLII, N° 124 (abril de 1951), pág. 57.

[11] Hugo Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica* (Montevideo: Enrique Míguez y Cía., 1947), pág. 100.

escritores iberoamericanos en general. El mismo John Manlove Rhodes, tal vez el mejor de los cultivadores literarios del "Far West" norteamericano, muestra la misma tendencia, pero en reciprocidad. A pesar de incorporar con éxito trozos enteros de romances y corridos en lengua española, parece olvidar (o desconocer) completamente las leyes de la concordancia de número y de género con sus "bueno suerte" y "mangas colorado".

Dejando a un lado los anglicismos corrientes en el habla popular argentina, y cuyo origen estriba en el influjo de la cultura británica en determinados aspectos de la vida ríoplatense, pero que no guardan estricta conformidad con su empleo original en inglés ("box" = "boxing"), etc., no podemos menos de notar la manera cómo Lynch estropea sistemáticamente el idioma de Albión, tanto en la gramática y en la sintaxis como en la ortografía de las palabras sueltas, cuya forma correcta pudiera haber averiguado en cualquier diccionario inglés-español. Tal los casos de "watter closset" (water closet), "macht" (match), "un cheap" de "pocker" (poker chip), "breech de corderoy" (breeches de corduroy), etc. En *Plata dorada*, el protagonista merece calificaciones sobresalientes en sus cursos de inglés y se nos presenta como perfecto retrato y remedo del anglosajón, tanto que se incorpora casi por completo a la colonia británica. Mas al querer hablar la lengua adoptiva, comete una barbaridad tras otra sin que aparente saberlo el novelista. Colocado nuestro "perito" Williams en una casa comercial inglesa, donde le toca ocuparse de la correspondencia, interviene en una compra de maquinaria agrícola. Nos cuenta el comienzo que dió a cierta carta en la que se pedía el envío de unos rastrillos:

> Messrs. Streamer & Company
> Dear Sirs:
> We are waiting you.

Y en este punto, distraído por los pensamientos amorosos, abandona el esfuerzo. Mejor no hubiera comenzado, pues de acuerdo con su concepto de los casos gramaticales, de que no da prueba abundante, no habrían llegado los rastrillos, sino

el mismo señor Streamer (¿existe tal apellido en inglés?) y, quizá, varios de sus socios.

Míster Streamer no es sino uno de tantos de una cofradía de británicos de apellidos peregrinos que incluye a los "Grafter" (= traficante en puestos públicos), los "Sugar" (= azúcar), los "Linck" [*sic*] (= eslabón), los "Itchy" [variante: "Ytchy"] (= sarnoso), los "Sorry" (= pesaroso), los "Barley" (= cebada) y a la señorita "Bel Smile" (= ¿hermosa? sonrisa), —nombres que casi denunciarían alguna intención maliciosa si no fuera por la falta de lógica unificadora y por el empleo de otros ("Faeling", "Dantly", "Thady", etc.), que parecen haberse acuñado sin intención satírica alguna. Igual destino sufren los nombres de pila: "Edwars" por Edward, "Williams" por William, "Hellen" por Helen, que parecen ser, sencillamente, equivocaciones ortográficas. Estos son los ingleses de Lynch que juegan a "law tennis" ("=tenis de ley" —no parece ser errata; se repite después en la misma forma), que no asisten a la escuela cuando están "in vacancy", que en los "machts de box" se asestan golpes al "solar plenus" y que siembran en sus estancias "ray-grass" en vez de 'rye-grass'—¡palabra 'e ray!

A veces nos topamos con otro fenómeno desconcertante: un cierto prurito de Lynch de hacer gala de su escaso conocimiento del inglés, aun cuando las circunstancias no ofrezcan pretexto para ello. Decir, por ejemplo, que "todo parece que la hubiesen trasplantado de repente de una *street* londinense a la calle Florida" carece en absoluto de connotaciones de especial valor estético, precisamente porque "street" denota exactamente lo que "calle" en castellano. Frente a intercalaciones tan inoportunas podemos sospechar lo menos serio, vale decir, el barajar acá y allá alguna que otra palabra extranjera sin adecuación, por considerarla de buen tono. En *Cartas y cartas* se encuentra un barrunto de este "snobismo" lingüístico (por cierto bastante inocente) en el comentario del narrador (Lynch) quien, señalando una costumbre parecida entre los indios pamperos, observa: "...la tal sociedad araucana usaba (sospecho que por simple cuestión de moda) vocablos de esa lengua [la quechua] en lugar de los propios, *tal como hacemos nosotros, hoy en día, con los de la anglo-*

americana".[12] La letra cursiva es mía. El aserto, si bien tiende a negar al idioma de los incas su prestigio precolombino de lengua imperial y diplomática, sospechamos que no deja de reflejar una inclinación corriente en la que puede haber incidido a veces el autor.

Mas al enfrentarnos con James Gray de *El inglés* (en alguna parte lo escribe "Grey", pero vaya y pase), nos hallamos otra vez ante un caso distinto y más serio, el mismo de *Plata dorada*. En estas obras, así como en *La evasión*, la estrecha yuxtaposición de culturas exige al escritor un manejo más riguroso y más constante de costumbres y de lengua inglesas y, por otra parte, justifica su presencia en dichas obras. Ya en *La evasión* encontramos en boca de Míster Baster (¡apellido peligrosamente curioso!) las palabras siguientes: "Linde mochache ese... Linde mochache; ¡lástima que no sea inglés!" Pase por posible aquello de las terminaciones en "e" como modo de solucionar el problema del género de los sustantivos. Lo incongruente es el perfecto dominio del modo subjuntivo en la cláusula nominal que sigue —y esto en boca de un extranjero que ni conoce bien la palabra "muchacho". Lo natural para el hombre de habla inglesa, y lo más sencillo, por no exigir conocimiento de modos, sería decir: "...lástima que no *es inglés*", de acuerdo con los usos de su propio idioma que desconoce en absoluto el empleo del subjuntivo en tales casos. Y ésto es precisamente lo curioso del inglés de James Gray: su español enrevesado no descubre los errores en los que, según nuestra experiencia, normalmente incurre el angloparlante al hablar imperfectamente el castellano. He aquí un ejemplo: emplea sistemáticamente el pronombre término de preposición "mí" como pronombre personal correspondiente a la primera persona del verbo, es decir, en vez de "yo". Ahora bien, el pronombre "me" en inglés, pronunciado como "mí" en español, ejerce una función gramatical idéntica en ambas lenguas, por lo que resulta punto menos que inconcebible esta persistencia de parte del "inglés". En efecto, los escritores norteamericanos e ingleses recurren precisamente

[12] Benito Lynch, *Cartas y cartas*, Serie "Nuestra Novela", Nº 3, Año I (Buenos Aires, 1941), pág. 30.

a este mismo error cuando hacen chapurrear el inglés a algún personaje aborigen. Para el oído inglés, no hay absurdo mayor ni más infantil que el uso de dicho pronombre preposicional como sujeto del verbo, y sin embargo, Míster James se empeña en renegar de sus ingénitos impulsos lingüísticos.

Hay también, en el inglés de Lynch, mucho uso, al pie de la letra, de modismos y giros mal traducidos. Tal la exclamación "¡Aoh! My God!" que desparrama a troche y moche el gentil británico. Es evidente que Lynch la mira como equivalente del "¡Dios mío!" español; pero no lo es, ni con mucho. La expresión inglesa es tan fuerte que, en su idioma, choca un poco a las sensibilidades delicadas y, por lo tanto, suele reservarse para circunstancias algo dramáticas, mientras que en español se considera enteramente innocua. El escaso conocimiento que Lynch tiene de los modismos anglosajones llega al colmo cuando James procura darle a "La Negra" lecciones de inglés. Ella responde a su "Thank you, miss" con un "Verigüel" que no está del todo mal para un principiante, y él se apresura a malear su progreso recomendando como fórmula apropiada "There is not cause", lo cual resulta ser una traducción literal de "no hay de qué". Evidentemente, Balbina posee un instinto lingüístico más certero que él.

Poco se consigue amontonando ejemplos. Con lo dicho creemos haber demostrado la casi prístina inocencia de Lynch frente a la lengua de sus antepasados y, por extensión, su indiscutible argentinidad.

Si hay en los escritos del novelista platense muchos elementos que atestiguan la fuerza del atavismo —su gusto por el personaje inglés, su predilección por ciertas normas sociales anglosajonas, el referido impulso de salpicar sus historias con frases y giros ingleses, por equivocados que sean— hay, por otra parte, abundante evidencia de un arraigado criollismo informado por actitudes completamente castizas. Su cuento "Locura de honor" es una afirmación del código de honor de la más pura cepa hispana, y el calor con que lo desarrolla nos hace ver en él a un irlandés acriollado hasta los tuétanos. Cuando más, su muy diluída sangre británica produce en él una ambivalencia perturbadora. En la novela

Plata dorada, donde se pone de manifiesto dicha ambivalencia ante los respectivos méritos de las dos culturas, su concepto del inglés se explaya con tantos equívocos y reservas que, por fuerza, lo tenemos que mirar como académico, mientras que la genuina identificación queda del lado de la tradición y del carácter criollos, aun cuando revela sus flaquezas. Otro tanto debe decirse de *El inglés de los güesos,* en que el protagonista, James Gray, no está exento de rasgos caricaturescos, y donde esa identificación sentimental se une al impulso primitivo de una criollita querendona y no al frío raciocinio del protagonista británico. El autor nunca disimula su esencial latinidad, a pesar de sus alusiones a los Lynch de Galway. Que lo británico no sea sino una curiosidad y un entusiasmo de superficie se trasluce en líneas como las siguientes, en las que su propio sentimiento se descubre sin ambages. Al margen de una de las crisis de la acción comenta con simpatía "esa práctica atávica de nuestra nerviosa raza latina, que no come en cuanto una emoción ingrata le escarabaja en los plexos..." Y esas palabras no las pone en boca de un ser ficticio; aquí interviene el autor omnisciente. Es la voz de Lynch que habla de *nuestra nerviosa raza latina.* No podría ser más concluyente la prueba.

Verterá luz sobre este tema el examinar, en la obra de Lynch, alguna que otra exteriorización literaria de su curiosidad frente a la figura del inglés. La mejor fuente es *Plata dorada,* no sólo porque el concepto central de la novela es la imposibilidad de convertir en anglosajón a un hispano, sino porque en ella, más que en ninguno de sus libros posteriores, el escritor novel no vacila un instante en llenar cuartilla tras cuartilla con digresiones ideológicas. El deseo de especular en torno al carácter del sujeto británico, el prurito de introducirlo como elemento exótico en pleno ambiente pampero, el impulso de hacerle chapurrear sus cuatro palabras de inglés macarrónico, todos estos rasgos tan frecuentes en Lynch aparecen en *Plata dorada.* Mas aquí el tema se explota con mayor ahinco mediante la yuxtaposición de las dos culturas en un sinnúmero de situaciones. Al padre del protagonista —por cierto un sujeto ingenuo—, le da el capricho de que sólo hace falta "britanizar" a su hijo Williams [sic] para

garantizar su éxito en la vida. Ahora bien, el que el concepto de las costumbres inglesas se base muchas veces en pura fantasía se puede notar en ciertas situaciones inverosímiles que inventa. Una de las más estrafalarias es aquella en que el niño Edwars [sic], amigo del joven protagonista, pide a su padre un refresco y recibe un frasco de whiskey. "Edwars empinó la redoma aquella, —nos cuenta Lynch— y debió serle muy grato su contenido, porque después de beber chasqueó la lengua y puso los ojos en blanco..."

El padre de Williams Fernández adolece de la misma indecisión, de la misma ambivalencia que el autor. Cuando el inglés del frasco responde a su cordial saludo con un gruñido inarticulado, su orgullo de latino, gravemente herido, lo hace rezongar y tildar a los ingleses de "animales". No obstante, tales incidentes no bastan para quitarle la ilusión de poder convertir en inglés hecho y derecho al hijo. Puede más su admiración por su fortaleza espiritual, su disciplina moral, y su buen tino en los negocios que cualquier lógica levantada en contra de su plan. No se crea, sin embargo, que la figura del británico no sirve a ningún propósito estético en la novelística de Benito Lynch.

Es evidente que la obra de Lynch es la antítesis del escapismo. No encierra ni la menor sugestión de aquella evasión exótica que resalta en *La gloria de Don Ramiro* de Rodríguez Larreta, en *(Xaimaca)* de Güiraldes o en *Mansiones verdes* de Hudson; muy al contrario, el novelista platense no abandona casi nunca su provincia natal. Lo exótico en su labor es, pues, exclusivamente artículo de importación, y, lejos de dirigir la vista del lector hacia lo ajeno, sirve para dar mayor realce a lo criollo. Ernesto Mario Barreda, en cuyo artículo se reproducen trozos de una conversación sostenida con nuestro autor en el momento de su mayor auge,[13] registra el siguiente comentario de Lynch:

> Elegí al gaucho como el personaje esencial de mis obras, porque es tipo hecho, completo... ¿Usted ha visto que siempre en mis novelas yo pongo un "ladero"?... un hombre de otro ambiente, de otra cultura, un "ladero" para cinche...

[13] El artículo, cuya fecha exacta no nos es conocida, aparece en la revista *Caras y Caretas* en el año 1925.

Cuando el "Gaucho de Hyde Park" contempla la figura del británico —pongamos por caso aquellos jóvenes "remittancemen" de *Tierra purpúrea* que procuran combatir su hastío con una mezcla de té y caña—, tiende a verlo como elemento disociado de la tradicional cultura campera. En Lynch resalta la estrecha yuxtaposición, y hasta a veces la convivencia, de las dos culturas, en un plano de mayor intimidad, si bien se destaca más el conflicto que la armonía de las razas.

En la vida relativamente serena de la estancia, el personaje exótico, en mayor o menor grado, constituye un elemento perturbador. El entrechocarse de distintas actitudes vitales induce en los personajes una tensión que, a su vez, descubre en cada uno sus posturas propias más acentuadas y diferenciadoras. Para citar tan sólo un ejemplo, se podría afirmar que la intrusión del "ladero" James Gray en el puesto de los Fuente roza de tal suerte las fibras psíquicas de los muchachos Bartolo y Santos Telmo que, inmediatamente, reaccionan de una manera "archigauchesca", de suerte que el inglés resulta objeto de bromas y burlas. El británico, por su parte, contesta con un exceso de indulgencia, lo cual, a los ojos de los chicos, lo hace doblemente vulnerable. En un plano más elevado, la contraposición de los tipos divergentes produce, claro está, dilemas y conflictos a veces irremediables e infaustos.

La evasión ofrece el caso del joven criollo cuyos deseos más íntimos se estrellan contra una barrera infranqueable erigida por la diferencia de costumbres. Aunque no se precisa nunca la causa de la desavenencia entre Jaime y la familia Dougal, se da a entender que radica en cuestiones de raza ("Linde mochache; ¡lástima que no sea inglés"). Sea como fuere, impide que el protagonista salve la vida de su amada inglesita, Mabel. Consta, pues, que casi todos los libros de mayor aliento de Lynch, excepción hecha de *El romance de un gaucho*, recurren con menor o mayor énfasis a la figura del extranjero, cuya función es darle relieve más alto al carácter de la sociedad pampeana y a la idiosincracia de sus moradores. El caso más notorio es el de James Gray quien, en sentido técnico, viene a ser algo así como un mecanismo para destacar la índole semi-primitiva, apasionada y volun-

tariosa del personaje principal, Balbina. El Inglés, a pesar del interés o de la simpatía que pueda inspirarnos, no deja de ser, a más de un tipo algo cómico con su lenguaje absurdo y sus ademanes curiosos, un elemento fatalmente nocivo. Por eso, la empatía del lector se dirige hacia Balbina, quien sufre de modo tan penoso la presencia de este hombre exótico en su mundo de horizontes tan limitados.

Muchos comentaristas han visto en Lynch y en Hudson la misma consubstanciación de hombre y naturaleza. No andan del todo descaminados, y, sin embargo, una comparación de los dos revela que Hudson supera a Lynch en la conquista literaria del paisaje. El prurito de hacer paisajismo resalta hasta en los títulos de Hudson, así: *Tierra purpúrea, Mansiones verdes.* Hay en Lynch, eso sí, un sentido telúrico que se nos insinúa a través de la acción de sus escritos, mas, a partir de *Los caranchos de La Florida*, libro en que pinta con singular maestría la escena campestre, sólo se entrega tangencialmente al paisajismo, prefiriendo a la descripción directa el intercalar detalles impresionistas, incisivos, que invitan a la colaboración imaginativa del lector. Las "pinturas verbales" escasean en Lynch, en tanto que abundan en Hudson. Hudson escribió para un público ultramarino y al que pensaba deslumbrar con el exotismo del Nuevo Mundo; Lynch dirigía su creación literaria a un público ríoplatense que conocía el medio ambiente como la palma de su mano.

Un escritor difícilmente contempla como "exótica" la tierra que lo vió nacer y a la que no abandonó nunca. Diluída la sangre sajona de su familia por más de un siglo de enlaces con criollos y orientales,[14] don Benito Lynch no pudo ser ni más ni menos británico que los otros criollos de nombre Lynch que figuran en cualquier diccionario biográfico argentino. Su interés por la figura del inglés es innegable, mas el lector anglosajón se da cuenta inmediatamente de que no pasa de ser una especie de curiosidad atávica —curiosidad que a veces conduce a excesos caricaturescos. El exotismo no está en lo criollo; esto lo proclaman a gritos personajes suyos como Ser-

[14] Consultar: Torres-Rioseco, *Grandes novelistas de la América Hispana, I. Los novelistas de la tierra* (Berkeley: University of California Press, 1941), págs. 112 y 113.

XUM

gio Aguilera, Balbina Fuentes, Pantalión Reyes, la curandera doña María, Panchito Suárez, doña Cruz y los muchos "personajes" cuadrúpedos de la pampa y de la estancia. Al decir de Anderson Imbert, "basta comparar el retrato de los verdaderamente ingleses en la Argentina, como los de Hudson en *Far Away and Long Ago* con la caricatura que les hizo Lynch en *El inglés de los güesos* o en *Plata dorada*",[15] para darse cuenta de que aquél los veía con ojos de sajón, mientras que éste los miraba con ojos nativos. Y concluimos con él: "No nos dejemos despistar... Lynch está más cerca de Hernández que de Hudson."

MARSHALL R. NASON,
Universidad de Nuevo México,

15 Enrique Anderson Imbert, "La voz del nuevo gaucho", *Américas,* 31 de julio de 1952, pág. 10.

Gabriela de Hispanoamérica

> *Gabriela representa no sólo una fecha en la literatura chilena, sino también un signo de la literatura hispanoamericana. Indudablemente la poesía chilena ocupa uno de los más altos puestos en el idioma.* (LUIS A. SÁNCHEZ, *Nueva Historia de la Literatura Americana* [Buenos Aires, 1943]).

En las historias de la literatura hispanoamericana solía considerarse a Chile como tierra de sólo historiadores y juristas. Parecía dogma irrefutable la afirmación del sabio don Marcelino Menéndez y Pelayo, que escribía, en 1895: "De la Universidad[1] salieron historiógrafos, investigadores, gramáticos, economistas y sociólogos, más bien que poetas. El carácter del pueblo chileno es positivo, práctico, sesudo, poco inclinado a idealidades. Esta limitación está bien compensada por excelencias más raras y más útiles en la vida de las naciones... No pretendemos por eso que haya de durar siempre. Dios hace nacer el genio poético donde quiere y no hay nación ni raza que esté desheredada de este don divino."[2]

Pues, ese milagro divino con que nos consolaba el mal profeta de don Marcelino, se ha cumplido con creces. No sé por

[1] La Universidad de Chile, fundada en 1853, sobre la tradición de la Real Universidad de San Felipe (siglo XVII), en Santiago. Su primer Rector, don Andrés Bello.

[2] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de la poesía hispanoamericana*, "Introducción".

qué pensaba que los poetas debieran salir de las universidades... Pero, como señala Fernando Alegría,[3] la alta poesía actual de Chile no ha brotado por generación espontánea. Por lo demás el propio Menéndez y Pelayo cita a Andrés Bello que dice: "Chile es el único de los pueblos modernos cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico".[4] Y don Alonso de Ercilla y Zúñiga era también mestizo de vasco, como nuestra Gabriela. Doña Mercedes Marín del Solar, celebrada por el gran polígrafo español, anunciaba con medio siglo de anticipación las elegantes audacias del Modernismo; y Darío publicó en Chile (Valparaíso, 1888), su *Azul*, partida de nacimiento del Modernismo.

Tres poetas chilenos, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, han tenido significación máxima en la evolución de la lírica hispánica desde Rubén. Gabriela y Pablo han inmortalizado seudónimos. Lucila Godoy Alcayaga adoptó un suave nombre de Arcángel y un apellido que recuerda al dulce cantor provenzal, a quien nombraba entre sus predilectos. No puedo llamarla "poetisa", que suena a poeta a medias; y Gabriela es todo un poeta.

I. *Poesía de Iberoamérica.*

A mi juicio, Gabriela Mistral representa mejor que nadie el alma poética de Hispanoamérica. Esta mujer dolorida y suave, solitaria y vagabunda, tierna y fuerte, llevaba dentro de la entraña desgarrada y virginalmente fecunda cada rincón de América y tenía canción para todas las niñeces y todas las maternidades; y lino para cada llaga del indio y del humilde, entre nuestras sierras y nuestros mares.

Nació Lucila Godoy Alcayaga el 7 de abril de 1889 en el villorrio de Montegrande, cerca de Vicuña, en el Valle de Elqui, en medio de la sal de los nitratos y el rojo cobre de las soledades nortinas. En el desierto de su vida, el oásis del valle de Elqui se le quedó para siempre cobijado en el recuerdo: "mis niñeces del valle de Elqui...", "mis cerros de Elqui...", "húmeda axila en el cuerpo del desierto chileno..."

[3] Fernando Alegría, *Poesía chilena* (México, 1954).
[4] Menéndez y Pelayo, *op. cit., loc. cit.*

Durante una larga ausencia de la patria sigue identificándose hasta tal punto con su campo natal de Chile, que siente que la fuerza varonilmente sobrehumana de su verso tiene raíces en "la chilenidad en su aspecto terco y fuerte". Y así, la montañesa chilena, mestiza de vasco, escribe: "He cantado cosiendo mis cerros/ por cogerte en el grito los pies."[5]

Un artista no es humano y universal si no siente hondamente lo propio. El más universal de los escritores de nuestra lengua, Cervantes, es el más español de todos. En Gabriela, americana por chilena, el amor a la patria, su real esencia americana, está siempre vivo y ardiente. La "Chilena errante", como gustaba llamarse, no nos da un patrioterismo oratorio ni el mal gusto de una politiquería ramplona. Es la conciencia de su misión de artista de decir lo suyo.

Dicha conciencia maduró en América con el Modernismo. Hija y profetiza de los Andes, canta Gabriela a su cordillera nevada y enhiesta:

> Carne de piedra de la América,
> halalí de piedras rodadas,
> sueño de piedra que soñamos,
> piedras del mundo pastoreadas;
> ¡enderezarse de las piedras
> para juntarse con sus almas!
> En el cerco del Valle de Elqui,
> en luna llena de fantasmas,
> ¡no sabemos si somos hombres
> o somos piedras arrobadas![6]

Donde la comunión del hombre y el paisaje se dignifica mágicamente. Y luego increpa a la columna vertebral de la América del Sur, para que la médula común una a los pueblos iberoamericanos:

> Suelde el caldo de tus metales
> los pueblos rotos de tus abras;
> cose tus ríos vagabundos,
> tus vertientes acainadas![7]

[5] Gabriela Mistral, *Tala,* "Cordillera".
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

Al proponerse entonar —sin las rumbosas pretensiones de Chocano, que se creyó dueño del Sur como Whitman tenía el Norte— el himno grande de América llama a su intento "balbuceo": "Yo sé muy bien que doy un puro balbuceo del arduo asunto. Igual que otras veces, afronto el ridículo con la sonrisa buena de la *mujer rural* cuando se le malogra el frutillar o el arrope en el fuego..."[8]

Lamenta que no hiciera Darío el Himno de América, "por no haberse perdido en la naturaleza americana". Que de haberlo hecho el maestro, ya esos himnos "andarían entonando el alma del mocerío". Una mujer rural, balbuceante, ha cantado, con mayor pureza que Neruda y casi con idéntico frenesí de imágenes encabalgadas, el himno de la América nuestra.

En esos himnos de la tierra americana ("Cordillera", "El maíz", "Salto del Laja", "Sol de Trópico", etc.), su verso es a veces intencionado y, a la vez espontáneamente, duro, asimétrico, con raro dominio del eneasílabo y con la directa sinceridad de las piedras andinas: austeras, repetidas, variadas y limpias.

II. *El tema indio.*

El tema indio no reviste en Gabriela el tono airado o hiriente de los enconados "poetas-demagogos" (si es que este contrasentido existe). Es un amor a lo propio y una de las expresiones de su cristiano amor por los humildes. Como muestra del primer aspecto de su "indigenismo", valga su versión poética del "Salto del Laja", catarata que se descabella majestuosamente en pleno corazón de Araucanía:

> Salto del Laja, viejo tumulto,
> hervor de las flechas indias,
> despeño de belfos vivos,
> majador de tus orillas...[9]

Y mientras revive la visión histórica de la raza mapuche —ante el escenario de la salvaje cabellera desatada en medio

[8] *Tala,* "Nota a Cordillera".
[9] *Tala,* "Salto del Laja".

de bosques de araucarias y canelos—, se identifica con la vida del agua y con la tierra a que se entrega:

Me voy con el río Laja,
me voy con las locas víboras,
me voy por el cuerpo de Chile;
doy vida y voluntad mías;
juego sangre, juego sentidos,
y me entrego, ganada y perdida.[10]

En "La Cuenta-Mundo" explica a los niños el sentido del aire, de la luz, del agua, del pinar, el fuego, la casa y la tierra. Pero es la tierra americana virgen. Y maternalmente dice:

Niño indio, si estás cansado,
tú te acuestas sobre la Tierra,
y lo mismo si estás alegre,
hijo mío, juegas con ella.
Se oyen cosas maravillosas
al tambor indio de la tierra:
se oye el fuego que sube y baja
buscando el cielo, y no sosiega...[11]

Y es el tan-tan de las canciones araucanas, que van cayendo monorrítmicas —desteñido son guerrero— en el alma de la triste tierra volcánica.

Idéntica comunión con la tierra hay cuando canta la milpa[12] y el indito mejicano; o al negro de Cuba o a la isla de palmas de Puerto Rico, "apenas posadura sobre las aguas..."

III. *Amor-Dolor-Ternura.*

Pero más que paisaje y tierra —fondo de sus cuadros poéticos—, los temas profundos de Gabriela, punzantes de tremenda originalidad, son los temas humanos; universales, pero particularmente vividos, del amor, del dolor, de la muerte. Verso agrio, ensangrentado y fuerte. Y el tema de la maternidad. Primero, una maternidad de ilusión y desencanto.

[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*, "Cuenta-Mundo".
[12] En México, campo de maíz.

Luego, la flor del yermo se reviste de majestuosa serenidad en las cenizas de la cabeza egregia. La dulce maternidad para los niños todos: los ajenos, los pobres, los abandonados, los soñados. Es la maestra que canta; la madre que mece. Es la suprema canción sin trueque de ternuras, como una sacerdotisa de la suavidad maternal de la mujer —tan india y tan hispana a la vez—, escondida apenas la voz del cilicio.

El amor único de Lucila Godoy trajo ya en sus alucinaciones veinteañeras un torcedor. "La tierra se hace madrastra —si tu alma vende a mi alma...!" Sus primeros gritos de dolor trágico no tienen parangón en la lengua española y acaso sólo raíces en el Libro de Job o los terribles profetas del Testamento Viejo.

Luego vino el leve quejido de la balada aquella: "Él pasó con otra;/ yo le ví pasar..."

Y desde entonces la sensitiva sabe el "difícil oficio" de amar; y siente que todo en su boca adquiere: "un sabor persistente de lágrimas:/ el manjar cotidiano, la trova/ y hasta la plegaria!"[13]

Su alma cristiana, en agria plegaria perfumada de mirra, es un eco del "Eloi, Eloi, lamma Sabachtani!" del Redentor:

> Padre nuestro, que estás en los cielos,
> por qué te has olvidado de mí![14]
> .....
> Me vendió el que besó mi mejilla,
> me vendió por la túnica ruin.
> Yo en mis versos el rostro con sangre,
> como Tú sobre el paño, le dí...[15]

Mientras Lucila Godoy trabaja, a los veinte años, de maestra en una de tantas aldeas en que sirvió, recibe la noticia del suicidio amado. En el bolsillo del joven Ureta han encontrado una tarjeta con su nombre: Lucila Godoy. Y rompe el costado herido de Gabriela el ronco grito, huraño y tierno, feroz, de sus "Interrogaciones" y sus "Sonetos de la Muerte" (que no sabemos si fueron originalmente tres o doce), escritos en 1909.

[13] Gabriela Mistral, *Desolación*, "Balada".
[14] *Ibid.*, "Padre nuestro".
[15] *Ibid.*

En los Juegos Florales de Santiago, en 1914, con la Flor Natural ganada por los Sonetos, hace su entrada en el parnaso americano la dulce y extraña maestra rural.

La que era capaz de cantar ante la muerte del amado infiel:

> ...Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,
> ¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna
> bajará a disputarme tu puñado de huesos![16]

Luego en sus "Interrogaciones" se encara con el Señor, como Abraham regateando el perdón de las ciudades nefandas:

> ¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas?
> ¿Un cuajo entre la boca, las dos sienes vaciadas,
> las lunas de los ojos albas y engrandecidas,
> hacia un ancla invisible las manos levantadas?...
> .....
> Y responde, Señor, cuando se fuga el alma
> por la mojada puerta de las largas heridas,
> ¿entra en la zona tuya hendiendo el aire en calma,
> o se oye el crepitar de alas enloquecidas?
> Tal el hombre asegura, por error o malicia,
> mas yo, que te he gustado como un vino, Señor,
> mientras los otros siguen llamándote Justicia,
> ¡no Te llamaré nunca otra cosa que Amor!...[17]

La boca le quedó alicaída como ave rota. El tema maternal florece de frustrado dolor. Para elevarse, a través del fuego y de la sangre, hasta una serena y clara maternidad universal.

Primero:

> Un hijo, un hijo, un hijo! Yo quise un hijo tuyo
> y mío, allá en los días del éxtasis ardiente...[18]

Luego:

> Apacenté los hijos ajenos, colmé el troje
> con los trigos divinos y sólo a Ti espero.

[16] *Ibid.*, "Sonetos de la muerte, I".
[17] *Ibid.*, "Interrogaciones".
[18] *Ibid*, "Poema del hijo".

¡Padre nuestro que estás en los cielos, recoge
mi cabeza mendiga, si en esta noche muero![19]

IV. *La evolución de las formas.*

En las formas poéticas de la obra de Gabriela Mistral hay una evolución que vale la pena señalar.[20]

En *Desolación* hay dieciséis poemas alejandrinos modernistas; en *Tala*, sólo cuatro y en *Lagar*, uno. El endecasílabo es usado en 19 poemas de *Desolación*, en 13 de *Tala* y 14 de *Lagar*. El eneasílabo, que sólo ensaya en seis poemas de *Desolación*, campea en 22 de *Lagar*. El octosílabo tradicional, del romance y la copla, que Gabriela prefiere para las canciones íntimas, domina en 29 poemas de *Desolación*, está en sólo 12 de *Tala* y vuelve a imperar en 36 poemas de *Lagar*.

El uso preferente de los versos de arte menor es un síntoma común de la lírica postmodernista y actual. Sea un decidido deseo de sencillez, como en Machado o Juan Ramón Jiménez; sea por la influencia de los romances de García Lorca, en que lo popular y la imaginería se conjugan; sea porque se acomodan mejor a la expresión de las cosas mínimas. Las *Odas elementales* de Neruda y *Lagar* de Gabriela cantan las "cosas" y lo hacen en el verso casero, tradicional de la poesía popular castellana. En heptasílabos escribió también Juan Ramón la progresiva desnudez de su poesía pura.[21]

V. *Lenguaje y estilo.*

Está todavía por hacer el estudio del lenguaje de Gabriela Mistral. Sólo quiero apuntar algunas notas, al concluir mi

[19] *Ibid.*

[20] Obras de Gabriela Mistral: *Desolación* (New York, 1922); *Ternura* (parte de Desolación) (Madrid, 1924); *Lecturas de mujeres* (prosa) (Madrid, 1924); *Vida de San Francisco* (sin fecha); *Tala* (Buenos Aires, 1938); *Antología* (Santiago, 1940); *Lagar* (Santiago) ,1949); Poemas de las madres (1950). Póstumos ha dejado dos libros de poemas: una continuación de *Lagar* y un largo poema, que contiene lo más hermoso de su poesía desde *Desolación*, "Recado de Chile". Los escritores chilenos José Santos González Vera y Hernán Díaz Arrieta (Alone) están a cargo de su publicación. Díaz Arrieta ha venido recientemente a Nueva York para recopilar obra dispersa, y cartas, suyas. El profesor Federico de Onís tiene recopilada su obra dispersa en prosa.

[21] Juan Ramón Jiménez, *Poesía, Antología*, pág. 411.

breve estudio. El profesor Entwistle, de Oxford, comparó a Gabriela con Santa Teresa de Jesús.

"Mujer inquieta y andariega", la Santa como Gabriela; fundadora ésta de una nueva Orden de poetisas americanas, tienen ambas un "estilo de hermitaño". En medio de la clásica sencillez del siglo XVI español, la Doctora de Ávila extremaba al colmo la naturalidad. Enseñaba a sus hermanas que debían "mirar a la manera de hablar que vaya con simplicidad y llaneza y relisión...; que lleve más estilo de hermitaño y gente retirada que no ir tomando vocablos de novedades y melindres, creo los llaman, que se usan en el mundo."[22]

Y Mario Osses, un buen crítico chileno, ha podido escribir de Gabriela: "No hay en su poesía el sello eminente de otra alguna [porque en ella] el canto toma forma de mujer, que no de 'literata'."[23]

Una naturalidad vital, grito elemental de entraña herida, humana y sobrehumana a la vez. En su "Nota al Nocturno de la Derrota", comenta Gabriela: "No sólo en la escritura sino también en mi habla, dejo por complacencia, mucha expresión arcaica, sin poner más condición al arcaísmo que la que sea fácil y llano... El campo americano —y en el campo me crié—, sigue hablando su lengua nueva veteada de arcaísmos abundantes. La ciudad, lectora de libros doctos, cree que un tal repertorio arranca en mí de los clásicos añejos, y la muy urbana se equivoca."[24]

"Albricia mía: —dice a propósito de otro poema— en el juego de las Albricias que yo jugaba en mis niñeces del valle de Elqui, sea porque los chilenos nos evaporamos la s final, sea porque las albricias eran siempre cosa en singular —un objeto escondido que se buscaba—, la palabra se volvía una especie de sustantivo colectivo... Puedo corregir en mi seso lo aprendido en las edades feas —adolescencia, juventud, ma-

[22] Santa Teresa de Jessús, *Modo de visitar los conventos*, en Biblioteca de Autores Españoles, LII, pág. 297, b.

[23] Mario Osses, "El casticismo de Gabriela Mistral", *Atenea* (Concepción, Chile), abril de 1949.

[24] Gabriela Mistral, *Tala*, "Nota al Nocturno de la Derorta".

durez—; pero no puedo mudar de raíz las expresiones recibidas en la infancia".[25]

Creo que se me perdonará la extensa cita, porque en ella puede estimarse la viveza teresiana, la raíz castiza y la propiedad expresiva de la prosa de Gabriela.

Gabriela no nace de una escuela literaria. Aunque ha tomado elementos del modernismo deslumbrador, del postmodernismo sincero y de la vanguardia audaz. Pero su verso brota, no del "manantial sereno" de Machado, sino de una entraña rota y de unas manos tiernas que han bajado al amado "del nicho helado en que los hombres te pusieron a la tierra humilde y soleada..." Pero manos también capaces de hundir en el pecho, y bajo el polvo, el amor trágico: "por que a ese hondor recóndito la mano de ninguna/ bajará a disputarme tu puñado de huesos...!"

La mujer que "amó mucho"[26] ha descendido a ese polvo de tierra soleada que canta en su libro postrero. De la flor nacida de su sueño angustiado seguirán soñando las generaciones poéticas de habla española. No creo que el verbo del amor humano haya encontrado nunca, para encarnarse, una palabra llameante y una poesía tan alma ni un alma tan poesía, como el canto inmortal de Gabriela de Hispanoamérica: "Su lengua, sus ojos, sus manos.../ polvo serán, mas polvo enamorado!"[27]

CARLOS D. HAMILTON,
Vassar College, N. Y.

[25] *Ibid.*, "Nota a Albricia".
[26] Evangelio de San Lucas, VII, 47.
[27] Francisco de Quevedo,Soneto "Cerrar podrá mis ojos..."

Pepe Batres, poeta de Guatemala

Los literatos centroamericanos son muy poco conocidos fuera de su Istmo, a menos que hayan salido de la región, siguiendo el ejemplo de Rubén Darío o Gómez Carrillo. Por eso me propongo presentar al poeta romántico Pepe Batres, y describir el ambiente en que vivió.

La primera vez que oí mencionar a José Batres fue en el año 1945 durante una visita al Palacio Nacional de Guatemala, cuando por casualidad entablé conversación con un joven, quien me regaló un periódico literario que acababa de publicar. Era poeta también, y quería lograr de su gobierno que se le señalase una asignación de papel, que en esos días sufría un severo racionamiento.

La revista reproducía varias poesías de José Batres, y las leí con interés. Más tarde conocí a una distinguida escritora del país, a quien pregunté cuál era la importancia del poeta en las letras patrias.

—Oh, Pepe Batres, —me contestó con entusiasmo, —representa perfectamente el movimiento romántico en estas tierras. Sufría como todos los poetas, y además conoció las penas de nuestras inquietudes políticas y económicas. Las supo expresar; y como un desahogo para olvidarlas, se dedicó a sus versos. ¿Ha leído Vd. sus *Tradiciones* festivas? —me preguntó a su vez; —son auténticamente guatemaltecas, y pintan nuestra sociedad hasta la fecha. La poesía de José Batres merece mayor fama dentro de las letras patrias y castellanas.

* * *

Pepe Batres, como cariñosamente es llamado, o José Ma-

riano Gabriel Lorenzo Batres Montúfar, como fue bautizado, nació en la ciudad de San Salvador el 12 de enero de 1809. Su padre era "Contador de Real Hazienda" de aquella provinca todavía española, aunque pertenecía a una distinguida familia de Santiago de los Caballeros, capital colonial llamada actualmente Antigua Guatemala. José Mariano Batres y Asturias había recibido su educación en España, y demostrado cierto talento para la poesía, don que culminaría en su ilustre hijo. Contrajo matrimonio con doña Mercedes Montúfar y Coronado, miembro de otra familia destacada de Guatemala desde el siglo XVII.

En 1822 la familia tuvo que huir de San Salvador pues el movimiento de independencia amenazó la vida de don José Mariano por ser funcionario de la Corona. Así, a los trece años Pepe se trasladó con la familia a la ciudad más conservadora de Guatemala. Su padre sirvió primero bajo Agustín de Iturbide, y cuando el emperador mexicano perdió las provincias de Centroamérica, pasó al servicio del gobierno de la nueva república istmeña con el parco sueldo de mil quinientos pesos. La familia Batres se había instalado en la Octava Calle frente al parque infantil de hoy día, y durante bastante tiempo sufrió una gran penuria.

Pepe recibió sus primeras letras en el hogar, y dos años después de llegar a Guatemala, empezó su enseñanza secundaria en la Escuela de Cadetes que dirigió su tío político, el coronel Manuel Arzú. Obtuvo el grado de subteniente de artillería antes de cumplir los dieciocho años, y casi inmediatamente partió en campaña contra El Salvador, estado de la Unión en pugna con Guatemala; tomó parte en varios combates y fue capturado en el pueblo de Mexicanos ante su ciudad natal. Así sufrió su segunda experiencia personal de las inquietudes y problemas por los que pasaba Centroamérica en aquellos tiempos, y a la vez durante esta campaña, escribió a su casa una carta en verso preludio de sus futuras poesías.[1]

Dos tíos suyos, don Manuel y don Juan Montúfar, y su gran amigo "Chafandín" o Miguel García Granados, compartieron su prisión. García Granados ha escrito que los herma-

[1] José Arzú nos la da en las páginas 136 a 138 de su biografía *Pepe Batres*

nos Montúfar tenían un buen surtido de libros, y que durante su cautiverio los leyeron todos. Pepe enseñó a Chafandín a leer los que estaban escritos en francés, mientras éste reciprocó enseñando a Pepe el inglés. La pérdida de tiempo y de talentos en las cárceles políticas de Centroamérica es tristísima, y consuela saber que estos jóvenes pudieron sacar algún provecho en estos dos años. Además de dedicarse a la lectura, pasaban el tiempo jugando al ajedrez. Pepe llegó a poderlo jugar a ciegas.

Mientras tanto las tropas federales bajo el mando del general hondureño Francisco Morazán invadieron Guatemala, y la casa de los Batres fue saqueada por la soldadesca. Pepe recobró su libertad en 1829, y permaneció algún tiempo en la población salvadoreña de Sonsonate antes de proseguir a Guatemala. En Sonsonate reconoció en manos de soldados enemigos algunas prendas familiares procedentes del saqueo, pero sin lograr nueva posesión de ellas. De regreso a Guatemala, encontró que su familia había dejado la capital por el solar colonial de la Antigua, donde él también fijó su residencia. Describe un duro viaje entre las dos ciudades en el año 1836, en muy distintas condiciones de las actuales con los adelantos viales. Compuso sus primeros versos según las reglas durante esta época, siendo el primer ensayo *Un día de campo*; le siguen *De repente* y luego sus *Décimas*.

Como su familia se encontraba sin recursos, Pepe resolvió estudiar para ganarse la vida como profesional. Obtuvo el título de ingeniero topógrafo o "agrimensor" en 1835 en la Academia de Ciencias, a la edad de veinticinco años. Pepe pasó sus mejores años como universitario, cuando gozó de relativa tranquilidad. Fue un matemático experto y tuvo afición por la geometría analítica. Leyó todos los artículos científicos de

intimo (Guatemala, 1940). Otra carta en su poema *El relox* demuestra este talento para la epístola en verso; empieza así:

"Jueves diez—Querida Juana; 19
"No puedes figurarte con la pena
"que me tiene tu viaje pues a cada
"rato estoy preguntando como un ena-
"morado cuando vuelves...

la *Encyclopaedia Britannica* de la época; Fernando Cruz dice en su libro *Biografías de literatos nacionales:*[2]

> Establecida de nuevo en la capital con su familia, se mantenía siempre a caza de los libros nuevos que llegaban a poder de sus amigos. Las obras de importancia estaban tan poco generalizados que Batres parecía loco de placer cuando llegó a adquirir la famosa Enciclopedia Británica. La trajo a Guatemala el eminente educador y notable literato y matemático D. Manuel Domínguez; y después de pasar a otras manos, vino a parar a las de Batres. La leyó y la estudió detenidamente y la llenó de notas marginales de las observaciones que le sugería su lectura. De tanta significación eran éstas, sobre todo en la parte relativa a su profesión, que D. Santiago Barberena, cuyos conocimientos en las ciencias exactas fueron tan notables y que después del fallecimiento de Batres compró la obra citada, decía a su hermano político, el Sr. Arzú: Ahora por las notas marginales de la Enciclopedia he venido a conocer hasta donde llegó Pepe Batres en las matemáticas.

En esta época la venerable Universidad de San Carlos estaba clausurada, para no volver a abrir sus puertas hasta después de la derrota del general Morazán por Rafael Carrera. La Academia de Ciencias en la cual se graduó José Batres fue fundada en 1832 para sustituir a la universidad colonial, la que siendo de tendencias clericales, se encontraba en pugna con las ideas del gobierno federal; pero el único verdadero cambio fue el nombre, pues se usaron las mismas aulas y casi el mismo profesorado. El prócer don Pedro Molina Flores era presidente de la Academia, y como mentor de Pepe y profesor liberal, puede haber ejercido alguna influencia sobre el poeta. Se ha dicho que Batres enseñó en la universidad, pero las únicas lecciones que daba eran las de guitarra, a sus hermanas y las amigas de ellas. Su primer empleo profesional fue en el pueblo de Patzicía, cuyos habitantes tienen hasta la fecha la fama de ser notoriamente levantiscos; en ese lugar aún el párroco vivía en una choza, en la que se hospedó Pepe.

En el año 1837 fue nombrado ayudante del ingeniero in-

[2] Guatemala, Academia Guatemalteca, 1889; pág. 169, bajo la cabecera "El poeta D. José Batres".

glés John Baily, y lo acompañó a Nicaragua para estudiar las posibilidades de comunicar los dos océanos por medio de un canal. Baily era un ingeniero y oficial de la Real Marina inglesa que la federación de Centroamérica había contratado; llegó de Londres en 1824 en representación de la casa de Barclay, Herring, Richardson y Cía.[3] En el mes de marzo, Pepe y su hermano Juan salieron con Baily para el río San Juan en la costa del Caribe, mientras reinaba una terrible epidemia de cólera desde el Canadá hasta Costa Rica. El viaje fue largo y cansado, y Pepe describe su desagrado al pasar por El Salvador que le recordó los malos tiempos vividos allí. Las cartas a su familia son excelentes, sobre todo las descripciones de la ciudad de Granada, en la cual pasó largo tiempo a su regreso; encontró que Nicaragua era muy provinciana, pero pudo obtener buena alimentación allí. A pesar de su amistad con el ingeniero Baily, le preocupaba grandemente la influencia inglesa en la costa del norte y las islas del Caribe.

Pepe tenía otra preocupación más íntima, sobre la salud de su familia durante su ausencia; pero en realidad las víctimas eran su hermano y él mismo. Juan tenía doce años en 1829, de modo que tendría veinte cuando murió de paludismo, en una anticipación de la tragedia de De Lesseps en Panamá, medio siglo después. De su viejo profesor, don Pedro Molina, que era médico de profesión, recibió una prescripción para curar sus fiebres, informes transmitidos por medio de su hermana Nela. Pepe expresó en un intenso poema escrito en versos de arte mayor, *La elegía de San Juan*, su inefable tristeza y odio al ambiente hostil del Caribe, que le robó a un hermano tan querido; reproducimos unas estrofas del mismo, advirtiendo la fuerza de su sufrimiento en la repetición de la primera línea como la última:

[3] El emisario de los Estados Unidos, John Lloyd Stephens, narra *(Incidents of Travel in Central America* [New York, 1841]; 2 tomos; I. 389) que acababa de tomar estas medidas poco tiempo antes que él mismo, de modo que aquí tenemos a las dos potencias anglosajonas disputándose el privilegio de construir el canal. Ni Stephens ni Baily mencionan a Batres en sus respectivos libros, éste quizás por su reserva británica, y aquél porque Pepe estaría ya de jefe político en Amatitlán durante su visita.

De fieras poblado, de selvas cubierto
que vieron erguidos cien siglos pasar
allá en Nicaragua se extiende un desierto.
Su historia... ninguna! su límite... el mar...

No guarda en su seno ni mieses ni flores,
no viste sus valles de espléndidas galas,
no danzan en ellos ni cantan amores
apuestos donceles con lindas zagalas.

Sus vegas infestan salvajes desnudos
cruzando sus aguas en toscos acales:
caimanes feroces, voraces, membrudos,
disputan con ellos sus turbios canales...

Tu nombre tenía mi amigo, mi hermano,
sobre él derramaste tu odioso veneno,
apenas bebiendo su aliento lozano
el aliento impuro que brota tu seno.

¡Por él te maldigo! ¡Por él te saludo!
Mis lágrimas guarda, maldito desierto;
de prados, de mieses, de flores desnudo,
de fieras poblado, de selvas cubierto.

Su regreso a Guatemala ocurrió al año exacto de la fecha de su salida. Debilitado física y espiritualmente, pudo dedicarse más a sus lecturas y escritos, porque su familia ya disponía de mejores recursos; pero a pesar de este favorable cambio de fortuna, Pepe quedó con una incurable tristeza, cifrando su único interés en sus parientes y amigos. En 1839 sirvió como "Gefe" político del distrito de Amatitlán, al sur de la capital en la zona cálida, y fue elegido diputado a la asamblea guatemalteca por el "barrio" de San Marcos en 1842. Una poesía ofrece la siguiente referencia a la Ley de Garantías proclamada por la legislatura del Estado en 1837 (fue escrita por su personaje don Pablo mientras éste se encontraba encerrado en el convento):

Hizo un ensayo en forma de tercetos
garantías llamadas **individuales**,
y unas cuantas octavas y cuartetos
contra los institutos monacales.
Compuso dos bellísimos sonetos
atestados de ideas liberales

en loor del **Habeas Corpus**, que decía
que algún día en su patria regiría.

Otro ejemplo de su saña cívica mezclada con una decepción personal se encuentra en el poema *Las falsas apariencias*:

El brillo de tu gloria vi empañado
por los traidores que tu seno encierra,
y vi escupir en tu blasón dorado,
y vide hollar tu pabellón por tierra.
Más de un Gobierno, más de un diputado
en vez de hacerte bien te hicieron guerra
y quisieron pintar ¡oh escarnio crudo!
lagartos y colmenas en tu escudo!

Durante la campaña contra Morazán en 1840, cuando por última vez se trató de restablecer la deshecha confederación, fortificó la capital y fabricó granadas para la artillería del Estado independiente. Morazán tuvo que retirarse después de tomar la ciudad. Durante la ocupación, Pepe había buscado asilo en el consulado francés (no había legaciones allá todavía, si descartamos la misión ambulante del Sr. Stephens) a causa del desorden reinante en la capital. Recibió del nuevo presidente del Estado soberano y libre de Guatemala, Rivera Paz, una medalla por su valor. El capitán Batres Montúfar no tuvo que prestar servicio militar durante la invasión de Malespín en 1844, porque su salud se encontraba minada definitivamente; la "excepción" le fue concedida sólo seis semanas antes de su muerte.

* * *

La obra poética de José Batres Montúfar se divide en tres ramas principales: las traducciones, cuyos títulos sólo al paso mencionamos aquí (*A la rosa* siguiendo al poeta francés Bernard, y las odas horacianas *A Pirra* y *A Leucone*); sus piezas líricas, que consideraremos en seguida; y las *Tradiciones de Guatemala* escritas en octavas reales. Señalamos aquí que el nombre "tradición" fue recogida más tarde por Ricardo Palma cuando quiso evocar el período colonial del Perú, con el único cambio del apelativo nacional. Algunas piezas resisten a estas

clasificaciones, y su verdadera fama descansa en sus *Tradiciones*, en el madrigal *Yo pienso en ti* y en la *Elegía de San Juan* ya citada en parte.

Desde la niñez, Pepe Batres fue un aficionado de la literatura, y hemos visto cómo vivía "a la caza de los libros" según Fernando Cruz. Sabía latín, francés, italiano e inglés, y leía vorazmente en esos idiomas; "la digo porque Byron la decía" exclama, y menciona a Rousseau, Voltaire y Richardsón "con acento en la sílaba final" para que salga mejor la rima. Había leído las crónicas de la conquista, las obras de Juan Ruiz, de Cervantes, y los romances españoles: "A las crónicas soy aficionado, // a las de Guatemala sobre todo", confiesa, mencionando a varios historiadores. Su poesía está cargada de alusiones, como su comparación del brinco de un protagonista con el salto de don Pedro de Alvarado y su evocación de las antiguas ciudades de Tlaxcala y Utatlán. A pesar de fuentes tan diversas, supo forjar un estilo propio; sus descripciones del paisaje de Centroamérica son típicas, y emplea figuras como "en el pecho // un volcán parecía que tuviera". Efectivamente, *El volcán de agua*, dedicado al soberbio cono que domina la ciudad de la Antigua es una de sus mejores piezas líricas; demuestra la invitación al pensamiento que inspira aquella montaña:

> Y sin saciar su vista ni su mente,
> por estrecho sendero y escarpado
> baja de la montaña lentamente
> el sabio a sus ideas entregado;
> ¡aquel gran monumento de la tierra!
> tal virtud, tal poder, tal fuerza encierra

Suicidio nos interesa porque revela sensibilidad ante la muerte, pero sin miedo alguno. Fue compuesto antes del viaje a Nicaragua, y manifiesta su escepticismo hacia la vida; nótese como hace burla de las flaquezas humanas:

> También se quita la vida
> la mariposa en la llama;
> buscando lo que más ama
> se mata el hombre enviciado,

y con un corsé apretado
suele matarse una dama.

Desde los dieciocho años, cuando empezamos a observar su proceso mental, Pepe Batres había demostrado fuerte disciplina personal y un carácter serio. Fue buen observador y gozó de una reflexión muy madura para esas mocedades; pero a medida que pasaban los años, sus privaciones, mediocre salud y proyectos frustrados le insinuaron la sospecha de que la vida le importaba poco. Sólo unos afectos familiares y el cariño de varias amistades le infundían el deseo de vivir, y su vocación literaria le ofreció otro refugio en contra de la vida. Algunos dicen que la muerte de su hermano Juan le quitó todo interés en la vida, y la *Elegía de San Juan* demuestra genuino dolor; pero vale la pena hacer constar que también enfermó de paludismo en la misma ocasión, añadiendo así un malestar muy personal a la tragedia de su alma. Después de ese malhadado viaje, Pepe Batres fue un hombre enfermo, que sufría terribles dolores físicos que acabaron de entristecer su ánimo.

El poema *Yo pienso en ti* fue la ocasión para revelar una pasión amorosa "con el alma prima y sangrante", y no nos extraña que su retrato verbal nos muestre un rostro melancólico, ni que su tono sea algo amargo. Parece que nutría un amor ideal que nunca supo alcanzar, o que sufría una pasión que por motivos inexplicables sólo pudo expresar por medio de la poesía. A Pepe le gustaban las mujeres, pero se burlaba de ellas. Además, su círculo de amistades era tan reducido que una verdadera pasión se habría descubierto, y no hay prueba de ningún amorío serio de su parte. A Luisa Meany o a Adela García Granados pertenece el prestigio de haber inspirado este hermoso madrigal; sus biógrafos favorecen a Adela, y en caso de ser la verdad, serían dos señoritas García Granados quienes fueran inmortalizadas por dos poetas: Adela por José Batres, y María por José Martí en *La niña de Guatemala.*

No importando cómo haya sido, se siente en estas líneas un anhelo afligido, un grito del alma que quiere alcanzar a algún objeto de su pasión; forman uno de los más perennes madrigales de las letras castellanas, y para apreciarlo mejor

hay que leerlo en voz alta, y captar así su exquisito e incansable ritmo:

Yo pienso en ti, tú vives en mi mente
sola, fija, sin tregua, a toda hora,
aunque tal vez el rostro indiferente
no deje reflejar sobre mi frente
la llama que en silencio me devora.

En mi lóbrega y yerta fantasía
brilla tu imagen apacible y pura,
como el rayo de luz que el sol envía
a través de una bóveda sombría
al roto mármol de una sepultura.

Callado, inerte, en estupor profundo,
mi corazón se embarga y se enajena,
y allá en su centro vibra moribundo
cuando entre el vano estrépito del mundo
la melodía de tu nombre suena.

Sin lucha, sin afán y sin lamento
sin agitarme en ciego frenesí,
sin proferir un solo, un leve acento,
las largas horas de la noche cuento
y pienso en ti!

Quisiera oír *Yo pienso en ti*, tan lleno de ritmo, como una canción; las palabras habladas no nos comunican su completa belleza, y su verdadero medio de expresión debe ser la voz cantada. Como Pepe era aficionado a la música, es interesante esperar que algún día se encuentre alguna melodía suya para esta poesía; *Aquí en mi pecho* tiene música, y también nos revela un secreto:

Aquí en mi pecho oculta está
mi violenta pasión;
mudo a tu vista, callará
temblando el corazón.

Parecida es la linda serenata dedicada por don Alejo a doña Clara en *El relox*, que empieza: "Duerme, ¡oh bella! en paz y en calma.[4]

[4] Ramón Uriarte reproduce la letra completa de esta canción en su *Galería poética centroamericana*, I. 222-3 (Guatemala, La Unión, II edn., 1888, 3 tomos):

* * *

La primera *Tradición* lleva por título *Don Pablo*; apareció en *El Café*, un periódico efímera que dirigió Pepe Batres durante el año 1839. El poeta empieza diciendo que piensa "daros un consejo" a la manera de Giambattista Casti, a quien imitó confesadamente; pero Pepe supo llevar el concepto más lejos y coser el estilo descuidado del abate italiano. Parece que Dionisio Alcalá Galiano, hijo del estadista don Antonio, le dio a conocer la obra de Casti y de Byron. Al principio su adaptación resultó bastante literal, pero al advertir cierta dificultad de expresión, el poeta formó su estilo personal; nos dejó así tres cuentos en verso que son a la vez hábiles y chistosos.[5]

El protagonista del primer cuento, don Pablo, está enamorado de Isabel, pero su madre doña Luisa la vigila de cerca. Una noche después de convenirlo por carta, don Pablo se encuentra con la joven y quiere llevarla en un carruaje, cuando doña Luisa "juzgando, con razón, que no iba a misa // ...entre los dos, de sopetón, plantóse." La acción termina con que "Isabel en coche fue llevada // a un monasterio" donde su tía era prelada y

> Tomó por nombre Sor Escutafina
> de la Circuncisión: ¡nombre elegante!
> y la nombró portera la prelada
> porque la vio al zaguán aficionada.

Sabemos luego que el enamorado se encuentra encerrado en otro convento de hombres, donde compone las ya referidas líneas sobre los derechos individuales. Mueren los padres de los dos y por fin el amante; al hacer éste su confesión, ¡recibe confidencias de boca del confesor que nos sugieren que éste era el padre del moribundo! Esto sucede durante el terremoto de julio de 1773, en el cual perdió la vida don Pablo. El cuento

esta antología ofrece también una buena selección de otras poesías, y una introducción en la cual Uriarte dice que Batres cantó lo que sentía.

[5] "El modelo no implica servidumbre para Batres" dice Julio A. Leguizamón en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, I. 402 (Buenos Aires, 1945), 2 tomos.

es sencillo, pero el autor supo entretener al lector con frases graciosas, versificación desenvuelta, amonestaciones a doncellas castas, y digresiones al estilo de Byron. Pepe demuestra su humorismo cuando explica la muerte de los padres, uno de haber ido con catarro a la iglesia, otro por andar por la casa sin camisa, y doña Luisa peleando con los miembros de su familia.

Las falsas apariencias es otra historieta que narra cómo quedó cojo don Juan del Puente. El protagonista, quien vivía del negocio perfectamente respetable de contrabandista de sedas, tabaco y ron, volvió a casa una noche para encontrar a un extraño en el lecho conyugal:

> abrió la puerta, entróse en su aposento
> y se llegó a la cama de su esposa,
> que era una morenilla deliciosa.
> ...quitarse su capote,
> inclinarse a besar la esposa amada
> y dar un furiosísimo rebote,
> cosa fue casi a un tiempo ejecutada.
> Y ¿por qué? Porque dio con un bigote...
> ¿Qué hace aquí? Y el amante, balbuciente,
> díjole: —Eso es lo mismo que yo digo,
> ¿Qué hago yo aquí? Yo mismo no lo sé.

Los dos culpables afirman su inocencia, pero don Juan empieza la pelea, recibiendo una herida en la pierna que lo deja cojo. Este viejísimo triángulo vive por la gracia de sus versos; unas líneas omitidas en las primeras ediciones demuestran admirablemente la soltura de Pepe Batres aun describiendo los asuntos más delicados:

> Ella, entre tanto, alzábase del lecho,
> lánguido el rostro, sueltos los cabellos,
> mal encubierto el palpitante pecho,
> bien dibujados los contornos bellos.

El poeta estaba componiendo otro cuento en verso titulado *El relox* cuando lo llamó la muerte; la desgraciada casualidad de dejarlo sin terminar ha servido de acicate a muchos aspirantes poetas de Centroamérica, desde Salvador Barrutia

en 1881 hasta mi amigo del Palacio.[6] Trata de "el primer relox de campanilla // que vino a Guatemala" en la posesión de don Alejo Veraguas de Comayagua; a continuación leemos su retrato:

> ...a pesar de ser **guanaco**,
> en su modo de hablar era europeo,
> y además, tan galán, tan currutaco,
> que nadie le igualaba en un paseo.
> A la verdad, era un poquillo flaco,
> y visto de perfil era algo feo,
> y algo pecoso, y le faltaba un diente,
> mas era muy buen mozo, muy decente.

Nos recuerda a otro hondureño retratado por José Milla, el divertidísimo capitán Ballina de *Las memorias de un abogado*; como el capitán, don Alejo:

> Por la menor cuestión sacaba el sable,
> y siempre se metía hasta los codos
> en negocios de intrigas y de amores,
> de los cuales contaban mil horrores.

Los vecinos, y sobre todo las vecinas, lo admiraban, pero con una admiración al través de la ironía de nuestro Pepe:

> —¡Allá viene! ¡Allá viene! ¡Qué galán!
> Don Alejo es aquel que se adelanta!
> ¡Allá viene montado en su alazán!
> ¡Qué planta de animal! ¡qué hermosa planta!

La escena en el dormitorio es igualmente divertida, con "el amante escuchando desde el suelo, // entre su vencedora y la pared" hasta que suena el reloj, ya tan conocido en la ciudad.

A causa de sus frecuentes visitas a casa de doña Clara ("era un almíbar doña Clara" exclama el poeta), los chismes han corrido por la ciudad ("El que dice vecinas dice espías... la vecinal ponzoña" observa Pepe, casi como si fuera una queja personal), y a "la mañana siguiente ¡cosa rara // todo el mun-

[6] Rigoberto Bran Azmitia, "Continuación de *El relox*" en las páginas 5 y 6 del periódico *Evolución*, Guatemala, 11 de julio de 1945.

do sabía la aventura" de modo que los vecinos acuden con sus comentarios y consejos:

> Digo, ¿qué significa ese chinchón
> que veo que le asoma por la sien?
> ¿Es cierto que asustaron a madama
> ciertos ruidos debajo de la cama?

El marido acaba imponiendo rigurosas condiciones que dejan a la esposa casi prisionera en su casa. Un día, después de previo permiso, logra visitar a una amiga, y el cuento termina con un lamento de parte de don Alejo, quien llega para requebrarla.

El profesor Alfred Coester en *A Literary History of Spanish America*[7] califica las *Tradiciones* de "three bits of scandal that might be localized anywhere", pero soy de otro parecer: describen a Guatemala con sus chismes, beatas y enamorados de la época de Pepe, del tiempo de la colonia, y de hoy en día. Don Pablo asistió al Colegio Tridentino, por ejemplo, donde Pepe dictó una conferencia, y don Cornelio vivía de una plantación de caña de azúcar como muchos finqueros ahora. La capital era muy provinciana, como lo sigue siendo todavía. Su manera de redactar estas costumbres es personalísima, graciosa y sumamente divertida, debida a su originalidad y a la elegancia pulida de su verso. Boris de Tannenberg en *La poésie contemporaine, Espagne et Amérique*[8] dijo que Batres era un artista en sus cuentos, y es verdad: Pepe puede llegar hasta la licencia, pero no a la obscenidad de su modelo italiano, porque salva la narración por "lo cómico del carácter". Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas hispanoamericanos* dice:[9]

> Y el chiste no depende aquí de la vil lascivia que nunca puede ser fuente de placer intelectual y desinteresado, sino de la virtud purificada del donaire y del prestigio elegantísimo de

[7] (New York, 1916), págs. 446-7.

[8] (París, 1889), pág. 281.

[9] I. clxxiii (Madrid, 1927-28, 4 tomos). El polígrafo español discurre sobre el poeta en las páginas clxii a clxvii de este tomo, y ofrece *El relox* y *Yo pienso en ti* (p. 300 para éste, y págs. 232-360 para aquél).

> la forma, la cual tiene por sí misma tal vez, que anula y destruye el prosaico y vulgar contenido, y deja campear libre y sola la graciosa fantasía del poeta, a quien no se puede menos de admirar, lamentando al propio tiempo que malgastase tan opulenta vena cómica en tan vil materia.

Pedro Henríquez Ureña dice que descubrió un nuevo campo de exploración en el cuento en verso, y que lo siguió con éxito y afán.[10]

Las *Tradiciones* revelan muchas ideas del poeta, sobre todo en los apartes byronescos; aquí se vislumbra su gran cariño por Guatemala y las cosas chapinas, a pesar del profundo desengaño que le causaron las pasiones políticas de sus compatriotas. Estaba al tanto de las noticias mundiales a pesar del aislamiento de Guatemala, y lo demuestra en *El relox* cuando habla:

> del precio del cacao en las Antillas,
> de las noticias últimas de España
> y del conflicto con la Gran Bretaña.

Pepe Batres se aprovechaba de una situación para describirla irónicamente, de otra para ensalzar las virtudes de la patria, y a veces quiere filosofar, como en estas líneas de *Las falsas apariencias*:

> El nombre de la patria me enardece
> porque la adoro, estando persuadido
> de ser ella quien menos lo merece
> de cuantas patrias hay, habrá o ha habido.
> Mas como otra no tengo, me parece
> que debe amarla como el ave al nido,
> y a los diablos me doy si considero
> que la quieren vender al extranjero.

Pepe nunca se destacó como político y esta desesperación dio a su voz el tono quejumbroso del patriota desengañado; calificó a la política como "fiebres" y se rio del proyecto de poner lagartos y colmenas en el escudo guatemalteco durante la asamblea constituyente de los años 1842 y 1843. Estas ideas no le inspiraron simpatía hacia el general y presidente liberal,

[10] *Las corriente literarias en la América hispánica* (México, 1949), pág. 113.

Morazán; pero tampoco la sintió por el mozo ladino que lo venció, Rafael Carrera, a quien llamó bribón y "bandolero".

* * *

José Batres Montúfar murió soltero —y posiblemente suicida— el 10 de julio de 1844, a la edad de treinticinco años. Había ingerido mucho sulfato de quinina y tuvo el bazo hinchado por las complicaciones palúdicas, de modo que se explica su muerte temprana. Sus amistades, a quienes encantaba su gracia y que gozaban de su compañía, quedaron dolorosamente sorprendidos de su muerte. Aparentemente, no tuvo en sus últimos días motivo de excesiva tristeza, pues ya había pasado sus peores años, y con el partido conservador en el poder, los Batres recibían su protección; pero es casi seguro que las penas sufridas en la juventud dejaron una huella que amargó la vida del poeta, pues expresó el deseo de morir en una carta a su hermana Nela. En su ensayo sobre *Guatemala*, José Martí cita a Dionisio Alcalá Galiano: "Harta enfermedad tenía él con vivir".[11] José Batres dedicó *El relox* al literato español cuando éste vivía en el Istmo; más tarde sirvió como director de *El Diario de la Marina* de la Habana, donde Martí lo conocería. Como Martí había tratado a muchos amigos del poeta en Guatemala y en Cuba, su juicio puede ser considerado casi contemporáneo.

Nuestros informes acerca del poeta nos revelan al típico criollo en su desidia y su propensión a soñar; en muchos sentidos era un constante inadaptado porque todo lo que abarcó salió mal excepto su poesía. Dice en su dedicatoria de *El relox* que no comenzó a escribir con la intención de ser poeta, pero al leer cualquier verso de Batres Montúfar, se sabe a quién atribuirlo; el estilo de Pepe es inequívoco, y sentimos que debemos llamarle por el diminutivo. Otra cosa digna de notarse en sus obras es el formal pulimiento del clasicismo; aunque creció en pleno período romántico, no era un romántico a la

[11] Martí publicó su ensayo por primera vez en México en 1877; cito la reciente edición del Ministerio de Educación Pública (Guatemala, 1953). Arzú atribuye esta observación al artista español Francisco Pineda en la página 120 de *Pepe Batres íntimo*.

francesa. Su humorismo ha sido ampliamente comentado por los críticos y hay poco que se le pueda agregar a estos encomios; sus penas físicas y espirituales no le impidieron describir alegremente el paisaje, habitantes y costumbres de su patria, con las guarniciones de los caballos, las fiestas y ceremonias, y las cartas de los enamorados. Como Fígaro, encontró el lado flaco del prójimo, y con este talento algo pícaro sazona sus escritos. Podía pasar de la ironía más terrible a la cortesía cumplida, de la calma a la tempestad, según Moncada.[12]

Pepe Batres tuvo la complexión clara, el cabello castaño, la nariz encorvada y los ojos oscuros y penetrantes. La cabeza era grande, la frente alta y despejada, las cejas pobladas y los pómulos salientes. Tenía un bigote escaso, una barba bien arreglada, el cuello bien proporcionado, y las espaldas fuertes. Lo demás de su cuerpo parecía endeble y nervioso, y sus sensaciones pasaban fácilmente al cerebro o al corazón. Tenía cinco pies cuatro pulgadas de alto (160 cm.) según su certificación militar; en esto fue típicamente chapín, porque en su estatura muchos guatemaltecos siguen a la pequeñez física de los mayas. Creía que tenía la nariz tan "desaforada" que la gente se burlaba de él; no obstante, una de sus estudiantes de guitarra afirmó que no era feo y que el poeta exageraba sus defectos.[13]

Los funerales se celebraron en San Juan de Dios, probablemente al día siguiente de su fallecimiento. Un "extranjero" mandó publicar la noticia en la *Gaceta Oficial* diez días más tarde, con un resumen de la vida del poeta, donde dijo que vivía muy apartado de la vida. Tenemos una conferencia suya destinada al Colegio Tridentino, la que Pepe Milla tuvo que leer, sea porque no le gustase a Batres aparecer ante un

[12] Citada en la edición de 1944 (Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, 1944), pág. 230.

[13] José Arzú nos ofrece un retrato del poeta en la página 50 de *Pepe Batres íntimo* hecho por el pintor Humberto Garavito, el que es reproducido en la portada de la última edición de sus poesías publicada por el Ministerio de Educación Pública (Guatemala, 1952). También hay un sello postal de tres centavos con el perfil del poeta. Los retrateos póstumos se basan en su máscara mortuoria, conservada por la familia hasta la fecha.

público, o sea porque ya no se sintiera con fuerzas para hacerlo.[14] Se celebró un acto en la Universidad de San Carlos recientemente restablecida, y un grupo literario que incluía al difunto celebró una velada para conmemorar al miembro ausente.

Cuando se sugirió allí que el poeta sería pronto olvidado, un joven amigo, José Milla y Vidaurre, resolvió recoger sus poesías y publicarlas; así el otro Pepe guatemalteco arregló los manuscritos entregados por la familia.[15] Esta edición primitiva costaba tres reales si era pagada con anticipación, o cuatro una vez aparecido el tomo; salió el 20 de septiembre de 1845 con una introducción cuya mayor parte trata de las obras del poeta y muy poco de su vida. Desde esa fecha han sido impresas casi una docena de ediciones, entre ellas la del año 1882 por la editorial parisina de Garnier Frères, otra por *El Globo* de Guayaquil cinco años más tarde, y una en Madrid por la prensa Helénica en 1924; todas las demás han sido guatemaltecas.[16]

Juan Valera lo apreció, y don Marcelino lo colocó entre los románticos como Heredia, Bello y Olmedo; en su *Antología* ya citada, lo llama "la verdadera gloria poética de Guatemala".[17] Solo Clarín, entre los críticos peninsulares, no llevó buena impresión de su poesía; rechazó al Batres presentado por Tannenberg, y éste era un Pepe truncado. En su libro *Ensayos y revistas, 1888-1892*,[18] Leopoldo Alas dice: "Ese Sr. Batres, poeta americano que a él tanto le gusta, hacía muy medianos versos"; copia dos estrofas de *Las falsas apariencias* fuera de su contexto y dice que son pésimas. Clarín no puede

[14] Esta conferencia se encuentra en las páginas 261-6 de Arzú. El extranjero fue Alcalá Galiano, según dicen.

[15] Véase la introducción de F. Hernández de León a su edición de *El visitador* por José Milla (Guatemala, 1935).

[16] Estos datos pueden confirmarse en la página 197 de la edición de sus *Poesías* publicada por la Sociedad de Geografía e Historia en el centenario de su muerte. Lleva un prefacio de Carlos Gándara Durán y juicios de críticos peninsulares y continentales en las págs. 201 y 356.

[17] *Op. cit.*, I. clxii.

[18] (Madrid, 1892), pág. 237. Hizo otro juicio sumario inmediatamente después sobre el colombiano Gregorio Gutiérrez y González, autor de la memoria sobre el maíz.

ver el chiste, sencillamente; es evidente que no ha leído más que esos versos, y que no conoce el ambiente del cual se burla el guatemalteco. Más fidedigno es el criterio que hizo Rubén Darío del poeta chapín; hablando de *El relox* y de *Las falsas apariencias*, dice: "son estos dos poemitas dos joyeles de la literatura americana,"[19] y compara al guatemalteco a un prestidigitador con naipes o cuchillos en sus rimas acertadas y sus chistes afilados. El nicaragüense corrobora su opinión sobre la sociedad guatemalteca, que conoció personalmente, y esto es más importante que la crítica de un escritor europeo que nunca visitó nuestro continente.

Se puede decir que Pepe Batres no fue comprendido; pasó su corta vida en un ambiente revuelto, y rodeado de amigos y vecinos con poca comprensión de su genio y amplia cultura. En el fondo de sus obras, escondida entre sus estrofas acerbas y sus púas tan acertadas, podemos inferir una tristeza, esa molestia de poseer un alma exquisita y a la vez tener que vivir en un aislamiento artístico. Su reserva tan estudiada y su sátira forman una mezcla de rebelión sofocada y de protesta abierta. Su belleza estilística es una obra única, su fantasía una evasión de la realidad, y su predilección por las tradiciones coloniales una huida de las verdaderas molestias de su época. En suma, Pepe Batres fue un gran poeta, un gran romántico y un gran americano. Más que todo, si la gente sigue aprendiendo sus versos de memoria más de cien años después de su muerte, esto nos da la máxima prueba del verdadero poeta.

THOMAS B. IRVING,
Universidad de Minnesota.

[19] Pág. 190 de su ensayo "La literatura en Centro América", reproducido en las págs. 186-212 de *Obras desconocidas*, ed. Raúl Silva Castro (Santiago, 1934).

NOTAS

Chocano, traductor

UN ASPECTO Y UN LIBRO IGNORADOS DEL GRAN POETA

ENTRE 1908 y 1913, José Santos Chocano, a la sazón al borde de los cuarenta, se enfrentaba a lo más áspero de su destino. Su aventura de España habíale traído desagradables y hasta ruinosas consecuencias. Lo testimoniaba la violenta forma como hubo de abandonar La Habana y pasar a Nueva Orleans, con nombre supuesto. Menos mal que para un tan intrépido corazón nada sería nunca derrota definitiva, sino acicate. Y así, después de una breve y jugosa permanencia en Puerto Rico, y de un centelleante idilio en Gùatemala, Chocano se encaró de nuevo, sin titubeos, a su nueva vida.

En el paréntesis era preciso trabajar, producir. Chocano fue siempre un laborioso infatigable. A sus ilusiones literarias se mezclaba un agudo sentido práctico, del que fluían innumerables ensueños de otro jaez: el utilitario y financiero. Claro está que, a raíz de la multitud de rumores lanzados irresponsablemente a todo viento, como consecuencia de su intempestiva salida de España y el abandono de su carrera diplomática, era muy difícil que pudiera encabezar una de aquellas empresas gigantescas, dignas de un Carnegie o un Morgan... (sin capital en este caso), a que nos habituaría después el esforzado paladín de verso continental.

Pues mientras se preparaba el ambiente para aquellas

ciclópeas hazañas, hubo de conformarse a lo menos clamoroso y próspero, y hacerse de pequeñas tareas cotidianas, suficientes para su sustento. Las tareas de periodista en *El Fígaro* y *El Diario de la Marina*, de La Habana, eran mucho, pero no todo. Y como ya había entablado relaciones con aquella astuta "protectora" de los poetas latinoamericanos, la "Librería de la Viuda de Ch. Bouret", editora de *Los Cantos del Pacífico* y *Alma América*, Chocano le confió el proyecto de publicar un tomo de poemas del ilustre brasileño Da Fontoura Xavier, entonces en la carrera diplomática en que conociera a su ya excolega José Santos Chocano.

Fue una labor ardua, como la de todo traductor, pero aun más, porque Chocano quiso mantener el tono y ritmo del original brasileño. De donde, aunque hay mucho de personal y hasta algunas añadiduras inevitables, la traslación es fiel, y si, a menudo, falta poesía, casi siempre sobra fidelidad.

El volumen que tenemos a la vista, y que constituye otra rareza bibliográfica, análoga a la de *Puerto Rico lírico*, editado en San Juan de Puerto Rico, también en 1914, tiene la siguiente portadilla:

Fontoura Xavier

O P A L O S

Poesías escogidas y traducidas al español

por

JOSE SANTOS CHOCANO

(una viñeta de letras)

Librería de la Vda. de Ch. Bouret.

París
23, rue Visconti, 23

México
45 Avenida Cinco de Mayo, 45

1914

Como la Librería Bouret no siempre fue muy exacta en mantener o cambiar la fecha de sus reediciones, se hace dudoso saber si, realmente, se trata de la primera edición aunque todo lo hace pensar así. Debemos, en consecuencia, admitir la fecha indicada como auténtica, ya que calza además con la época en que Chocano se hallaba totalmente entregado a la tarea de "vivir de su pluma".

No podía faltar desde luego, un prólogo muy "chocanero". El énfasis del "cantor de América" llegaba en esos momentos a su punto más alto. Ebrio de egolatría se presenta más bien como Mesías que como traductor. Las citas de Whitman, entonces, o sea en 1912-14, ratificaban su adhesión temperamental y vocacional a la poesía profética del Gran Viejo. Walt Whitman, no lo olvidemos, fue la más apasionada de las Conquistas de los Modernistas latinoamericanos. En Francia no se le conocería prácticamente sino hasta que León Bazalgette le tradujo en 1916, en la pulcra edición del *Mercure de France* (2 vols.), lo cual ocurre tres lustros después de que el autor de *Leaves of Grass* ya circulaba en esta parte del mundo. Armando Vasseur lo había vertido al castellano desde 1912. Darío lo saludaba en uno de los "Medallones" de la segunda edición de *Azul*, hacia 1891. Lugones lo exalta en uno de los cantos de *Las Montañas del oro* (1897). Pero, desde antes, José Martí, en Nueva York, nos revela la magnificencia y el poder del extraordinario bardo. Tampoco omitiría su elogio al respecto, desde 1892, Enrique Gómez Carrillo. La devoción de Chocano a Walt Whitman no era, pues, particular ni restricta, sino fruto de la educación y posición de los escritores de su tiempo.

He aquí lo que dice Chocano en el Prólogo a su traducción de Da Fontoura Xavier:

"Cuando Rubén Darío enarboló, como epígrafe de sus exámetros [sic.—LAS] al Aguila norteamericana, el primer verso del canto a la misma que, en años anteriores, diera a los públicos latinos el poeta brasilero Da Fontoura Xavier, no podían imaginarse que, andando yo y el tiempo en tierras de Centroamérica, vendría mi diestra a estrechar la del noble compañero. La representación Diplomática de su gran patria en las repúblicas ístmicas, trajo a Fontoura Xavier a mi co-

nocimiento personal: su figura breve y nerviosa, sus ojos imperativos que confirman cuanto dicen sus labios, hácenle un tipo recalcitrante de intelectual latino, que a poco de platicar se anima y pone en su mano de amigo, un calor de sinceridad que se le sale del corazón".

Si examináramos con despacio el párrafo transcrito, hallaríamos en él varios importantes elementos para establecer: 1) la impronta de México en el habla de Chocano, o, mejor dicho, la de Guatemala, o la de México a través de Guatemala ("platicar"); 2) la irrestañable vanidad ("andando yo y el tiempo"... "vendría mi diestra a estrechar"... "trajo a mi conocimiento personal"...); 3) el énfasis retórico de una prosa algo acartonada o pétrea, que abusa del proclítico y de la perifrasis como en parlamento de teatro antiguo. Estas tres notas no son aisladas. Tampoco esporádicas. Se repetirán hasta la saciedad. Agreguemos este párrafo sentencioso, eco de algunos versos de entonces, con más ruido que sonido: "Tal me complace reconocer que Da Fontoura Xavier tiene bien puesto su corazón de poeta y bien firme su cabeza de hombre".

Por primera vez acaso, se advierte a Chocano interesado directamente en la poesía francesa de su tiempo. Y aunque ceda a su apotegmática tendencia, más de orador que de poeta, como cuando dice: "El poeta ha de ser múltiple como hombre: Dante es filólogo; Goethe, naturalista; Hugo, político; Camoens, soldado; Espronceda, financista", a renglón seguido alude a Baudelaire ("el gato negro de Baudelaire"), "al diabolismo de Barbey d' Aurevilly", al "atildamiento de Banville", y al "cuervo del yanqui maravilloso" [Poe]. Los epítetos resudan conformismo con el ambiente. Ninguna revelación. Si acaso, la duda de que no los tenía enteramente leídos: *En las Diabólicas*, Banville fue mucho más que "atildado", el creador o recreador del versolibrismo, y en la imaginería de Poe y Baudelaire hay mucho, muchísimo más que "gatos negros" y "cuervos". Lo dicho parece utilería literaria, sin sombra de pasión poética. Chocano se halla en ese momento asomado a su personalidad. Como desde un balcón, se descuelga desde su orgullo hacia el mundo externo. Detrás de él, muro impro-

visado, puertas y ventanas le aislan del calor de la casa, de su casa, de su vida interior.

En estas condiciones, la elección de Da Fontoura Xavier como blanco de sus traducciones se entiende muy bien. Y la forma de trasladarlo, que él confiesa como un intento de "seguir en mis traducciones paralelamente la letra y el espíritu de cada poesía de Fontoura Xavier". Difícil empeño. Si hay poesía impermeable al énfasis, es la moderna poesía brasileña. Veamos esto a la luz del libro que tenemos a mano y de otras experiencias.

El escritor brasileño (no brasilero, como dice Chocano; que romeros eran todos los que iban a Roma, pero romanos sólo los hijos de Roma) tiene una curiosa y seductora dualidad: su propensión al lirismo, a veces algo enfático, y su inevitable tendencia a la ironía que suaviza el énfasis, a cierto suave escepticismo, deliciosa forma de la cortesía. Sin buscar muchos ejemplos, veámoslo hasta en el dolorido y romántico Castro Alves, y, claro, en el incomparable Machado de Assis, y en los marmóreos sonetos de Olavo Bilac, donde la sonrisa no litigia con la solemnidad. Si venimos a nuestros tiempos, ¿quedaría algo de la poesía de Manoel Bandeira, Drumont de Andrade, si los despojáramos del "humour" con que atemperan de sarcasmos sus dolencias y dolores?

Chocano careció del sentido del "humour". Era hombre de una vertiente literaria. Perentorio, del amatorio, solemne, majestuoso, imperial vaticinante. De ahí que, aparentemente acierte, cuando traduce poemas de Fontoura Xavier, donde éste se muestra más parnasiano-francés que humano-brasileño. Y, sin embargo, ahí mismo se echa de ver la manía solemne del traductor. "El Águila Calva", "La Muerte de Gerardo de Nerval", ponen a Chocano en contacto con temas y tonos que se le antojan casi propios. Error vitando. Tan cierto que hay versos de un prosaísmo intolerable, que no suenan igual en portugués, porque el valor de las palabras es distinto en este idioma que en el nuestro. Pongamos por ejemplo:

> París despertó; y pudo gozar del espectáculo.
> El cuervo desprendióse de la cabeza inerte...
> París se rió mucho del miembro del "Cenáculo";
> rió, rió, y se estuvo riendo de la muerte... (p. 39)

En "Spleen", que es de lo mejor vertido, Chocano, obsesionado por la pasión de la rima, cae en las licencias entonces y hoy intolerables, aunque las salve el doble impulso del autor y del trasladante:

> Tengo un fantasma secreto
> dentro de mi corazón...
> Vestido a veces de Hamleto
> se va a pasear al panteón.

Convengamos: aparte de lo innecesario de esa rima de "Hamleto" con "secreto", hay concesiones coloquiales insufribles como ese "se va a pasear al Panteón", que pudo obviarse con un severo "pasea por el panteón", análogo, a aquella otra terrible concesión: "París se rió mucho del miembro del Cenáculo" donde uno se extraña de la total ausencia de poesía y gracia. Menos mal que "En los funerales de un poeta", "El náufrago" y "Musa libre", el traductor alcanza mejores acentos, hasta confundirse con su traducido.

Las 167 páginas del volumen, de que se hicieron 6 ejemplares en papel Japón, reúnen 47 composiciones. Los epígramas finales, tan característicos de la poesía brasileña, hecha de saudades portuguesas, licencia y concreción francesas, luminosidad de cielo americano, sensualidad africana y algo de pulcritud y sintetismo asiáticos, son los menos apropiados para un traductor de la calidad de Chocano. Sin embargo, por sí solos denuncian la ironía de Fontoura Xavier:

> **Bluff**
> Toda la ira del mar,
> Toda su cólera en suma,
> se convierte al estallar
> en solo un gran **bluff** de espuma

Convengamos que este tono era el menos apropiado para un hombre como Chocano. Si se lanzó a la traducción fue por dos razones evidentes; una, su amistad personal y su devoción a Fontoura Xavier, entonces ya Ministro del Brasil en Londres, después de haberlo sido en Centroamérica; y dos, la urgencia de ganar su sustento por la única vía entonces a su

alcance: la literatura. Al mismo tiempo, sirve este pequeño episodio de la complicada y resuelta vida chocanesca para relievar sus consonancias y disonancias con los demás miembros del movimiento (si acaso) modernista: la solemnidad castellana de su inspiración y forma, tan lejos de la sutileza y matices de la poesía francesa. Lo cual delimita y define, mejor que nada, la órbita poética de Chocano en ese tiempo.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ,

Universidad de San Marcos,
Lima, Perú.

Algunas observaciones sobre la lengua de Borges

JORGE Luis Borges es considerado corrientemente como escritor ultramodernista, o por lo menos de comienzos ultramodernistas. No pretendemos negar sus vínculos con el grupo de *Prisma* y *Proa* que contribuyó a fundar, pero sí destacar su personalidad lingüística que le individualiza desde un principio y le aleja de las escuelas poéticas del ultramodernismo para acercarle a los grandes renovadores literarios de todos los tiempos.

Al hablar de la lengua de Borges no hacemos distinción entre su prosa y su verso pues en su caso particular la diferencia radica en el ritmo y en el movimiento más que en el contenido, el cual, como él mismo advierte en "Profesión de fe literaria", es autobiagráfico.[1]

Borges ve la lengua como único medio de que dispone el hombre para revelar y fijar su verdad humana, y así se convierte en su constante preocupación. La trabaja, la cincela. Clásico y moderno, como Mallarmé, cultiva la lengua tradicional con la cual quiere modelar una nueva, pero contrariamente al poeta francés que veía un abismo entre la palabra escrita y la emoción o la idea original, Borges siente la palabra como medio de asir y limitar la vaguedad de la emoción o de la idea, es decir, de darle realidad. Por una parte admite que la lengua es ficticia representación de la "enigmática abundancia del

[1] *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, 1926). En adelante nos referimos a este libro por la abreviatura *El tam.*

mundo." Pero así y todo, la metáfora que es la lengua, esa ineludible ficción o engaño, es una experiencia humana común, y como tal es "edificadora de realidades".[2] Su papel es comunicar con exactitud la realidad, no la circunstancial sino la esencial. "Creo —dice— en la entendibilidá final de todas las cosas, y en la de la poesía por consiguiente".[3] En otras palabras, su actitud literaria difiere radicalmente de buen número de excelentes escritores de la primer postguerra cuyos malabarismos verbales eran y siguen siendo un misterio para el lector.

Examinemos la lengua de Borges, empezando por la palabra y su uso.

La palabra en sí tiene un valor extraordinario para Borges. No es la variedad de palabras que posee un autor la que ameniza su estilo, sino los infinitos matices que cobra en diversas asociaciones emocionales. "Pienso —dice Borges— que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía".[4] Efectivamente, una palabra tan corriente como arrabal —palabra dilecta suya— sirve para expresar nuevos conceptos: "arrabales del arte", "arrabales [del] verso", "arrabales del alma". En una prosa tersa o en un poema de gran sencillez aparecen expresiones como éstas amenizando la lectura:

en trances de idioma[5]
bondades de libro (El id., pág. 128)
conductas de prosa (El id., pág. 86)
estilo alegórico-basurero (El id., pág. 135)
una patria vieja de mi sentir (El tam., pág. 145)
Don Leopoldo se ha pasado los libros (El tam., pág. 105)
hace unos renglones (El tam., pág. 152)
el progresismo y el despuesismo (El tam., pág. 32)
la conjetural hermana mayor[6]
una corazonada borrosa (Poemas, pág. 18)

[2] "Palabrería para versos", *ibidem*, pág. 47.

[3] *Ibidem*, pág. 107.

[4] "Profesión de fe literaria", *El tam.*, pág. 153.

[5] *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires, 1928), pág. 170. En adelante nos referimos a este libro por la abreviatura *El id.*

[6] *Poemas (1922-1943)* (Buenos Aires, 1943), pág. 18. En adelante abreviamos este libro así: *Poemas*.

maciza realidad (Poemas, pág. 21)
Gólgotas ajenos (Poemas, pág. 16)
metáfora baldía (Poemas, pág. 23)
la inventiva fiebre (Poemas, pág. 129)
la prolijidad de lo real (Poemas, pág. 133)

El diminutivo, muy abundante en la obra borgiana, sobre todo la poética, forma parte integral de su estilo y aparece en el momento de mayor tensión emotiva, contribuyendo a crear la atmósfera de intimidad que caracteriza su obra: "los vagos campitos", el "pastito precario" del arrabal, el "manojito de pasto" de la Pampa.

Los neologismos de Borges, sean nombres, adjetivos o participios, se caracterizan por su cualidad sintética y la multiplicidad de representaciones concretas que encierran reduciendo así la longitud inicial de la idea sin desvirtuarla. Borges habla de

opiniones ajenas, **soltadizas** (El tam., pág. 32)
la **forasteridá** de Lugones (El tam., pág. 61)
queja **entregadiza** del organito (El tam., pág. 71)
una cuidadosa **tecniquería** (El id., pág. 124)
una parra **firmamental** de uva negra (Poemas, pág. 126)
una visionaria **patriada** (Poemas, pág. 130)
barrio que **sobremuere** (Poemas, pág. 141)

Borges no abusa del neologismo y cuando lo fabrica nos da la impresión de haber llenado una laguna en el idioma, o de que hubiera debido existir siempre. Sus neologismos no nos producen otra sorpresa que la de su acierto pues siempre están construidos sobre una base de lógicas analogías.

Como Fray Luis, Quevedo, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín y otros renovadores de la lengua, saca a circulación palabras que han caído en desuso y que se avienen con el clima espiritual de sus escritos:

lumbrerada	**belísonos**	**jironados**	**altivecer**
pobrería	**dulcedumbre**	**turbiedad**	**empozar**
nadería	**plumazón**	**cenizal**	**oíble**

Hay algunas palabras que, según Borges, son ya en sí poéticas por "implicar destinos". Son las palabras-imagen

apuntadas más arriba. Pero la palabra que solamente enuncia, como la usa Walt Whitman (y otros escritores de ambas Américas después de él), no le satisface. La quiere diferenciada, es decir con matiz y tono, y aquí el adjetivo juega un papel primordial: el de obligar al lector "a detenerse en el sustantivo a que se refiere". (*El tam.*, pág. 58). Este concepto del adjetivo no puede ser más tradicional. Podría hacerse una clasificación bastante extensa de los adjetivos de Borges según su aplicación. Más nos interesa hablar de la cualidad que Borges le pide al adjetivo: quiere un adjetivo que no obligue a un esfuerzo de figuración sino que caracterice mediatamente y abrevie conceptos: "calles enérgicas" (*Poemas*, pág. 11) son las del centro de Buenos Aires; en la sala vacía, anticuada y sola, conversan las "seniles butacas" (*Poemas*, pág. 29); la muerte de cada uno, a la que Rilke se refiere con su conocida frase metafísica de la *propia muerte*, Borges la llama "única y personal" (*Poemas*, pág. 13) con familiar, sencilla y tremenda inexorabilidad; la fuerza de las cosas con toda su presencia viva es la "actualidad sanguínea" (*Poemas*, pág. 28), palabra tal vez sugerida por el significado de la palabra inglesa *sanguine* (recuérdese que Borges posee a perfección el inglés como lo demuestran las composiciones en dicha lengua al final de su antología poética).

Uno de los métodos de adjetivación que emplea Borges, quizá el más original en verso y prosa, es el de seguir un proceso de semántica en sentido inverso al de la evolución anterior de la palabra, de lo abstracto a lo concreto, para llegar a una abstracción de nuevo tipo. De este modo nos presenta facetas nuevas, o sencillamente insospechadas, de realidades conocidas. Algunos ejemplos:

manos **precursoras** [de un ciego] —que preceden por el mismo curso (**Poemas**, pág. 68)
la **decisiva** zarpa —no sólo en la que hay decisión sino que decide del desenlace (**Poemas**, pág. 51)
ensalzadas minucias —a las que se da relieve o énfasis (**Poemas**, pág. 49)
inmortales distancias [de la Pampa] —con el doble sentido de eternas e infinitas (**Poemas**, pág. 11)
enaltecidas barreras (**Poemas**, pág. 46)

La adjetivación de Borges es altamente metafórica como puede verse por los ejemplos que acabamos de citar. Es la imagen pues la que, en realidad, encierra el secreto de Borges.

Borges sintió la literatura como imagen al igual que los imagistas anglosajones, los ultraístas españoles y los ultramodernistas hispanoamericanos. Muchas de sus primeras poesías y prosas están hechas de imágenes ensartadas que juntas crean una atemósfera. Basta hojear algún cuento para constatar que toda la savia del pensamiento discurre por el cauce de precisas y estratégicas imágenes que lo sintetizan a la vez que lo exponen. Hasta su crítica participa de esa brevedad sintética, la cual responde al concepto temporal de nuestra época así como a la necesidad de la sacudida mental. El procedimiento metafórico al que nos referimos no es original en sí ya que los grupos arriba mencionados también lo siguieron. Lo nuevo, o por lo menos lo personal, es el motivo de la imagen, el papel que juega en el poema o en la prosa: el de comunicar mediatamente con precisión psíquica, y exigiendo un esfuerzo intelectual mínimo por parte del lector, un sentimiento o un concepto. Para ello, la imagen debe tener ciertas cualidades fácilmente asociables con la actividad humana. Más aun, debe basarse fundamentalmente en esas actividades para adquirir comunicabilidad. (Esto es aplicable al símil tanto como a la metáfora sustitutiva a la que cedió lugar después de los primeros libros). "Siempre —dice Borges— fuí novelero de metáforas; pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito".[7] Esta actitud de Borges establece una diferencia esencial entre él y otros ultramodernistas contemporáneos. La imagen no es pues algo que se inventa sino algo que se descubre, algo instantáneamente verdad y reconocible para todo ser humano una vez revelado. En la introducción a *Poemas (1922-1943)* leemos: "Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente". Y a modo de explicación: "Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor". Ejercicios... es decir, una

[7] Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires, 1923), pág. 3.

costumbre intelectual mediante la cual por casualidad, y a fuerza de práctica, se descubre una pequeña verdad de eso que él llama "destino humano". Descontando la modestia del escritor y ateniéndonos al espíritu de lo escrito, entendemos mejor su amor a la lengua, su fe en ella como única base posible de verdad colectiva.

Unos comentarios más sobre la cualidad metafórica de la lengua de Borges. Primer ejemplo: "Me asestaron sofisterías..." (*El tam.*, pág. 145). Lo maravilloso y acertado no es la asociación inesperada de *asestar* y *sofisterías* sino la lógica y la justeza de tal asociación conceptual. Borges rehuye todo lo falso; el sofisma es algo que le produce una sacudida mental de una violencia comparable a la violencia física: de ahí el verbo *asestar*.

Otro ejemplo: la metáfora corriente de "clavar la mirada" le sugiere otra de la misma índole, esta vez no corriente: "desenvainado mirar" (*El tam.*, pág. 93), en el que el participio adjetival produce una impresión visual plástica al tiempo que, habiendo evitado el lugar común, le devuelve la fuerza expresiva perdida por el uso constante.

Un tercer ejemplo: el anhelo de inmortalidad, de vencer el Tiempo, adquiere plasticidad en la metáfora: "clavar... un claro verso / de pie como una lanza sobre el tiempo" (*Poemas*, pág. 26), o en otra parte "versos enhiestos" (*Poemas*, pág. 12).

La originalidad metafórica de Borges se debe, no tanto a la profunda originalidad de su pensamiento, como a su repentino ver y sentir las cosas sin la trabazón de preconcepciones de lenguaje y expresión, o sea, fuera del lugar común. Es como si por primera vez se vieran y se pensaran las cosas y ese estreno del pensamiento se comunica al lector. En el poema titulado "Remordimiento por cualquier defunción" leemos:

> **Libre de la memoria, y de la esperanza,**
> **ilimitado, abstracto, casi futuro,**
> **el muerto, no es un muerto: es la muerte.**
>
> **(Poemas, pág. 35)**

El dolor por el muerto es el lugar común que utlizamos socialmente para ocultar otra verdad menos altruista: el escalofrío en presencia de la muerte.

Las metáforas de Borges no se deben exclusivamente a un esfuerzo intelectual exagerado, ni a un juego intrascendente del espíritu, como se le ha imputado alguna vez. Tampoco nos parece justificado que se hable del carácter fortuito de sus hallazgos. La palabra, el adjetivo, la imagen, forman parte de su visión del mundo y están sujetas, por decirlo así, a una especie de determinismo metafísico correspondiente a dicho mundo. Un ejemplo concreto: "El Juicio Final de cada tarde" (*Poemas*, pág. 27). Repetidas veces ha hablado Borges en verso y prosa del carácter inconexo de nuestros actos y pensamientos, superfice de nuestra vida, cuya única unidad aparece en la más amplia perspectiva de la repetición de todos los actos y pensamientos humanos dentro de un tiempo circular. Por otra parte, ve una identidad entre el sueño y la muerte, lo cual en sí no tiene originalidad. Pero sí la tiene el concepto que deriva de los dos conceptos expuestos aquí arriba, es decir: el resumen de cada día como entidad independiente y total, cuando se refiere a él con la frase: "Juicio Final de cada tarde".

Conclusión a estas observaciones. Tanto el verso como la prosa de Jorge Luis Borges son una sorpresa lingüística hasta para los iniciados en lenguajes audaces, pero más aun, una sorpresa intelectual por la penetración y perspicacia con que ha sabido captar y reflejar las nuevas complejidades del pensamiento moderno. Para ello, ha hecho más elástica la lengua castellana manteniendo siempre frente a ella una actitud de respeto y reverencia. Su innovación lingüística, lejos de forzarla y desvirtuarla, como en el caso de muchos de sus contemporáneos por su esfuerzo exagerado de originalidad, consiste en sentirla y extraer de las palabras significados nuevos basándose en su etimología sin jamás hacerles violencia. "Siempre —dice— fué perseverancia de mi pluma usar de los vocablos según su primordial acepción".[7] Es justamente en esta su sensibilidad verbal, y no necesariamente en la técnica, que vemos similitud con Quevedo, autor favorito suyo, al que se le ha acercado en más de una ocasión.

Visto desde la perspectiva de un cuarto de siglo más tarde, creemos que Borges adquiere su verdadera fisonomía literaria como renovador de la lengua y que el ultramodernismo argentino que deriva de él hunde sus raíces en la tradición literaria.

HELENA PERCAS,

Grinnell College, Iowa.

Baroja e Hispanoamérica

En las numerosas obras que nos ha legado Pío Baroja hay constantes de forma y de fondo discernibles para todo lector. Entre ellas se encuentran dos que constituyen rasgos distintivos de los escritos de este autor: la cantidad abrumadora de personajes que participan en el desarrollo de la narración y las exteriorizaciones que hace el novelista de sus íntimos sentimientos, de sus arraigadas convicciones y de sus pasajeros caprichos. La abigarrada multitud de individuos que entran en la acción, en calidad de principales o de secundarios, tienen un objetivo bien definido: comunicar al lector la impresión que posee Baroja de que la vida cotidiana no es otra cosa que un complicado engranaje, muchas veces descompuesto o ilógico, en el cual se halla encasillada la existencia del hombre. Esta visión integral de la sociedad no es, sin embargo, del todo objetiva porque la vida de los personajes no es exclusivamente suya, sino que depende, por el contrario, de los antojos que impulsan a Baroja, de las creencias que él sustenta como ideales de vida y de ciertos sentimientos de simpatía o antipatía que le parecen haber operado en la gestación y desarrollo de los rasgos distintivos del hombre como ente social. De esta concepción de la novela resulta que los personajes son, por una parte, integrantes de un conjunto social, tal como lo ve el autor y, por otra, expresión de la crítica favorable o adversa que esa sociedad y sus elementos constitutivos merecen al escritor.

Esta manera de concebir y de realizar el plan novelístico tiene una fuerza expansiva tan irresistible que Baroja necesita no sólo varios tomos para llevar a cabo su cometido, sino que debe explayarse en prolongadas digresiones a fin de no

dejar la menor huella de duda acerca de su ideología. Entre los muchos ejemplos que se pueden citar, a manera de ilustración de lo que venimos sosteniendo, los más claros son los suministrados por la novela *Paradox, rey*.[1] La forma dialogada que emplea el autor en esta obra le impide entregarse a las disquisiciones que tanto le seducen y que tanto abundan en otras novelas. Por eso es que, a veces para dar libre curso al caudal de sus opiniones, sencillamente interrumpe el relato y hace hablar al AUTOR. Tal es la función que llenan el *Elogio sentimental del Acordeón*, el *Elogio metafísico de la Destrucción*, el *Elogio de los viejos caballos del Tíovivo* y numerosos párrafos en que dialogan animales o elementos de la naturaleza.

Los personajes, por lo demás, se expresan y se desenvuelven como Baroja quiere que lo hagan para que mejor ilustren su propio pensar y sentir acerca de la sociedad en que se mueven. Más aun, las digresiones refuerzan los conceptos que el autor ha deseado encarnar en sus personajes, a la vez que preparan propiciamente el terreno en que queda cimentada toda una posición ideológica. Sólo así el lector logra adaptarse a la dogmatización que Baroja se esfuerza por predicar a toda costa.

Las simpatías y antipatías del novelista, así como sus postulados principales, tan volubles en la historia de sus ideas, como enfáticos al ser presentados por primera vez en el curso de un relato, además de reflejarse en la novela con meridiana claridad, quedan completamente al desnudo en los numerosos ensayos que año tras año fué entregando a las prensas por espacio de más de media centuria.

Como parte integrante de las novelas y como tema de algunos de los ensayos de Baroja se encuentran los hispanoamericanos y la tierra de la cual proceden, ambos formando parte del elenco de las antipatías que más disgustan y exasperan al autor. Con el objeto de destacar la actitud del escritor vasco hacia Hispanoamérica y sus habitantes, nos hemos circunscrito en este estudio a tres de sus obras más conocidas:

[1] *Paradox, rey*. Edited with Introduction, Notes and Vocabulary by Claude E. Anibal (New York, 1937).

Paradox, rey, Juventud, egolatría[2] y *Las horas solitarias*[3] porque ellas reflejan claramente los sentimientos personales del autor a la vez que corroboran con objetividad indiscutible la tesis que nos esforzamos por demostrar.

En *Paradox, rey,* conocemos al general Pérez y a su hija Dora, procedentes de Venezuela y a la sazón alojados en el Hotel Continental de Tánger. Entran en la acción en circunstancias de que los protagonistas se disponen a emprender el famoso viaje de colonización al Cananí, tema y asunto que ocupan lo central de la novela. Mientras duran los preparativos de la partida, algunos de los futuros colonos se conciertan para hacer una excursión al Cabo Espartel. El general, quien en esos momentos se encuentra jugando al billar con su hija y unos amigos, se percata de la proyectada excursión, pero no se interesa mayormente por incorporarse al grupo porque no desea fatigarse haciendo un viaje a caballo que, según se le informa, va a durar por lo menos dos horas.

La primera impresión que produce el general es, pues, la de ser un individuo algo sedentario, más dado a la molicie que a la actividad que debiera demostrar como buen militar. El temor al cansancio, indudablemente le lleva a la inactividad física, pecado capital en el credo de Baroja, para quien el hombre de acción constituye el ideal más perfecto a que se debe aspirar en la vida.

La caracterización de Pérez, sin embargo, no queda aquí detenida puesto que el autor, de inmediato pone en sus labios otras palabras muy sugerentes del modo de ser americano, según Baroja: "Es mucho; hay para fatigarse... y eso que yo estoy acostumbrado. (A PARADOX) Ya ve usted, mi amigo, en más de cien combates que he tomado parte". (*Paradox,* pág. 14).

La disculpa resulta tan inverosímil que sin mayores explicaciones quedamos convencidos de su completa falsedad. No podemos olvidar que lo primero que se le ocurrió pregun-

[2] *Juventud, egolatría,* en *Obras completas de Pío Baroja,* tomo V (Madrid, 1948).

[3] *Las horas solitarias,* en *Obras completas de Pío Baroja,* tomo V (Madrid, 1948).

tar al americano, cuando oyó lo de la excursión, fué la distancia a que se hallaba el Cabo Espartel. Tampoco se nos olvida que su espontánea reacción ante las condiciones en que iba a realizarse el viaje fué la de que un par de horas a caballo "es mucho" pues con ello "hay para fatigarse". Es, por lo tanto, increíble que *esté* acostumbrado a esas cosas, como afirma, y parece más lógico presumir que lo que quiso decir era que "estaba acostumbrado". Se nos hace dificilísimo convenir con su afirmación de que ha participado en "más de cien combates", si consideramos que una batalla siempre demanda algo más vigor que el exigido por una cabalgata de relativamente poca duración. Además, la apresurada inoportunidad con que el general saca a relucir su actuación refleja que es o un intolerable fanfarrón o un consumado embustero. Por otra parte, si aceptáramos la aseveración que analizamos, nos quedarían aun las dudas de si aquellos combates en verdad requirieron alguna pericia, si los que confiaron a tal jefe militar la tarea de combatir sabían seleccionar a sus soldados o si el enemigo demandaba algún despliegue de destreza física o intelectual. En el mejor de los casos, para ser generosos, quizás debiéramos pensar que el general fué un gran estratega en sus buenos tiempos y que en la actualidad se encuentra en decadencia. Nos inclinaríamos a aceptar este modo de juzgar, si no fuera que las profundas llagas espirituales que exhibe nuestro personaje en el curso del relato ejemplifican hábitos muy arraigados, limitaciones intelectuales casi ingénitas y desequilibrio emocional lindante en lo obsesivamente patológico. Acaso para probar mejor su punto de vista, Baroja hace que nuestro general se acople a los excursionistas y que durante el recorrido despliegue todos los rasgos negativos y taras de su caráter.

Contrasta con la personalidad de Pérez, la de Dora, su hija. La joven no sólo se decide sin trepidar a ir al Cabo Espartel, sin importarle los obstáculos e incomodidades que han hecho titubear a su padre, sino que nos convence de que es admirable por algunas de las virtudes que adornan su persona. Magnífico ejemplo es aquél en que demuestra su pericia al dominar una cabalgadura que tiene fama de traviesa. Cuando la americana manifiesta al médico su deseo de montar

la jaca de él, éste cree que no es sino mera jactancia femenina y así se lo manifiesta a su amiga. Dora, sin mayores preámbulos, da pruebas de su afirmación, cambiando ella misma la silla de montar y sometiendo al animal al control que sólo se esperaría de un excelente jinete. El mismo médico se apresura a confesar que no habría sido capaz de permanecer en el animal, cuando al cruzarse un borriquillo en el camino, la jaca se encabrita y se pone sobre las patas traseras.

> **(El animal sigue dando brincos. La americana afloja las riendas y, cuando el caballo baja la cabeza, le da con toda su alma un fustazo. Bota el caballo, y comienza a galopar frenéticamente. El sombrero de la americana cae sobre su espalda, y caballo y jinete desaparecen al trasponer una colina. Poco después se presenta DORA; el caballo viene sudando, ya vencido)** (Paradox, pág. 16).

¿Trata Baroja de contrastar dos generaciones, una decadente y falsa con la otra vigorosa, promisora y apta? Nos inclinamos a creer que sí, porque mientras Dora no deja dudas de la destreza de que ha hablado, su padre sigue poniendo de manifiesto su absoluta incapacidad para haber sido autor de las proezas de que hace alarde. Y recordemos, de paso, que Dora se va al Cananí con los nuevos colonos, en tanto que su padre se queda sumido vegetando en el anonimato a que Baroja condena a los personajes insignificantes.

Al llegar al Cabo Espartel, el general Pérez continúa retratándose de cuerpo entero. Es él quien apresura el lamentable experimento que su amigo, el médico, desea ralizar emborrachando a un gallo. El americano considera que no habrá nada más gracioso que ver intoxicada a la indefensa ave. Por eso ayuda a cazarla para no aplazar las perspectivas de presenciar tan original espectáculo. La crueldad del acto es tal, que Baroja no sólo habla por boca del gallo y de Paradox, sino que hasta aprovecha los paréntesis del diálogo para expresar su íntimo modo de sentir.

> EL GALLO. ¿Qué horrible veneno me han dado estos extranjeros?... ¡Qué extrañas ideas cruzan por mi mente! ...Siento locos impulsos, deseos estrambóticos... ¡Que Dios

castigue a estos desconocidos que así turban el reposo espiritual de un buen padre de familia!

(PARADOX se aleja seguido de YOCK, indignados ambos al ver la tropelía que han cometido con el GALLO...)

Cuando llega el momento de servirse el cuz-cuz preparado por el moro Hachi Omar, el médico asegura a los comensales que ese guiso sabe mejor cuando se le come con la mano. Dora apunta que tales modales serían impropios en presencia de una dama, pero su padre insiste en que su amigo proceda en la forma sugerida porque eso es lo único que le hace falta para imitarlo. Por segunda vez, si recordamos que la idea de emborrachar al gallo no fué del general, Pérez depende en gran medida de las sugerencias de otros para satisfacer sus pequeños placeres personales. Esta disposición del venezolano para seguir a ciegas las iniciativas de otras personas es particularmente visible en los momentos en que quiere proporcionarse entretenimientos para él agradables, pero a todas luces ordinarios y groseros para los demás.

A estas alturas del relato colegimos otros de los móviles que han inducido al americano a unirse a los excursionistas. Sin la compañía de sus amigotes, en especial del médico, el general se habría aburrido soberanamente en el Hotel Continental o tal vez, al comprobar que todos se iban de viaje, se sintió arrastrado por el entusiasmo de la comitiva. Sea cual fuere la alternativa por la cual optemos, nuestro personaje acusa una falta absoluta de iniciativa y echa de ver su total dependencia de los demás.

La presencia de Pérez durante la excursión se convierte en una pesada carga para todos los integrantes del grupo. Cuando Paradox manifiesta deseos de acercarse a unas peñas que se divisan a lo lejos, y Hachi Omar le contesta que se hace tarde, el general "que ha participado en cien combates" se aferra a este buen pretexto, insistiendo en que es mejor no aventurarse a dar tal paso pues podrían perderse en la oscuridad. No tardamos, por otra parte, en percatarnos de que, además del miedo a extraviarse, el americano carece de las fuerzas físicas necesarias por encontrarse lamentablemente borracho para acceder a los deseos de Paradox.

Desde este momento en que la ebriedad se apodera de la mente del general venezolano, su conducta se hace más y más intolerable: deben cuidarle para que guarde el equilibrio, irrumpe en explosiones de chocante euforia y da, una y otra vez, con insistente majadería, en el gastado e inútil tema de que la América es superior a Europa:

> EL MEDICO. Mi general, guarde usted el equilibrio. Me parece que está un poco zanana.
>
> EL GENERAL. ¿Cómo dice? ¿Zanana?... ¡Ay qué macanudo!
>
> EL INGLES. Está intoxicado; bebido completamente.
>
> **(...Todos van cabalgando silenciosos, menos el GENERAL, que, rezagado de la comitiva, no para de hablar).**
>
> EL GENERAL. **(tartamudeando, a** PARADOX). He estado en más de cien batallas, mi amigo, ¿sabe? Y no como las de Europa, sino algo más serias, más científicas. Créame, mi amigo, en todo está América por encima de Europa; hay que americanizar al mundo.
>
> EL MEDICO **(al** INGLES, **que se ha quedado retrasado unos pasos).** ¿Quiere usted que le demos un susto al general?
>
> EL INGLES. ¡Oh mucho, mucho! Está muy pesado, muy fastidioso.
>
> **(El** MEDICO **se adelanta como si no pudiera refrenar su cabalgadura. Los caballos de** PARADOX **y del** GENERAL **se espantan y se ponen a dar botes, y el** GENERAL **cae al suelo...)** (Paradox, págs. 19-20).

Compárese, sólo de pasada, esta escena con la otra que ya hemos mencionado en que Dora domina a la jaca. El general queda muy por debajo de la destreza de su hija. ¿Trata Baroja una vez más de contrastar la idiosincrasia de dos generaciones?

En suma, Pérez es un sujeto fanfarrón, embustero e incapaz de convencer a nadie con su odiosa jactancia. La carencia de originalidad y de iniciativa, ciertamente le sumirían no sólo en la imposibilidad de labrarse situaciones que siquiera le estimularan en su absurdo modo de divertirse, sino que, si tuviera que depender de sus propias fuerzas físicas y espirituales, caería en el más deplorable e integral estado de descomposición.

La sombría personalidad de este militar, que es una de

las creaciones más deprimentes en la galería barojiana, no es mero accidente, pues en otras obras, como por ejemplo en *Las tragedias grotescas*,[4] los americanos tampoco son en modo alguno más simpáticos que el general de *Paradox, rey*. No es dable creer, por otro lado, que todos ellos sean meros recursos de que ha echado mano el escritor para crear una situación humorística que deleite al lector. Obedecen, al contrario, a un plan satírico premeditado del autor y son reflejo inequívoco de las profundas convicciones que ha estampado con toda seriedad en *Juventud, egolatría* y en *Las horas solitarias*, obras publicadas años más tarde que las novelas a que hemos aludido: la primera es del año 1917 y la segunda de 1918, en tanto que *Paradox, rey* aparece en 1906 y *Las tragedias grotescas* en 1907. La permanencia ideológica del autor es indiscutible en estos doce años de su vida en que contaba entre 34 y 46 de edad, época de la existencia de un hombre en que ya se le concibe con ideas bien formadas y razonadas. No se trata, como bien pudiera pensarse, de una antipatía de Baroja por los americanos de las zonas tropicales o de determinados países cuyo colorido y efusividad acaso chocara al vasco, sino de un prejuicio general que abarca a todos los americanos sin distinciones de ninguna clase.

> Paralelamente sucede, que, a veces, en un pueblo nuevo se reúne toda la torpeza provinciana, con la estupidez mundial, la sequedad y la incomprensión del terruño con los detritus de la moda y de las majaderías de las cinco partes del mundo. Entonces brota un tipo petulante, huero, sin una virtud, sin una condición fuerte. Éste el tipo del americano. AMERICA ES POR EXCELENCIA EL CONTINENTE ESTUPIDO.[5]
>
> El americano no ha pasado de ser un mono que imita.
>
> Yo no tengo motivo particular de odio contra los americanos; la hostilidad que siento contra ellos es por no haber conocido a uno que tuviera un aire de persona, un aire de hombre...
>
> Esta impresión de hombre sereno, tranquilo, es la que no dan los americanos nunca; uno se nos aparece como un impulsivo atacado de furia sanguinaria, el otro con una va-

[4] *Las tragedias grotescas*, en *Obras completas de Pío Baroja*, tomo V (Madrid, 1948).

nidad de bailarina, el tercero con una soberbia ridícula. (**Juventud, egolatría**, págs. 213-214).

La declaración de Baroja es por demás explícita para merecer mayores comentarios y nos permite comprender la causa de que los americanos hayan aparecido en sus obras siguiendo muy de cerca el perfil inconfundible del general criollo cuya fisonomía acabamos de bosquejar. Los defectos que el conocido autor vasco descubre en los hispanoamericanos se dan uno a uno en la persona del militar venezolano y demuestran que los prejuicios que por el año 1906 abrigaba Baroja contra sus hermanos de América perduraban en 1917, al aparecer su renombrado ensayo.

Un año más tarde, en 1918, en *Las horas solitarias*, don Pío escribe de nuevo sobre la América Hispana en un capítulo intitulado "Los españoles de Amérca". Insiste, una vez más, en su actitud de agresivo distanciamiento, haciendo constar que mientras más desligados se hallen España y los españoles del nuevo continente, mayor será la satisfacción y sensación de alivio para todos en la península.

> Los españoles hemos notado que mientras hemos vivido con la carga de América, hemos ido de mal en peor. Al soltarla es cuando ha comenzado a normalizarse la vida en España. Tarde o temprano, el pequeño lazo que nos une con América se ha de romper. Cuanto más pronto, mejor...
>
> Lo que a mí me irrita de los hispanoamericanos es lo mal que legitiman su modernidad. No son capaces de crear una Universidad especializada ni de tener grandes industrias, grandes inventores o grandes ingenieros, ni de lanzar una utopía al mundo; son negociantes en pequeño, y cuando quieren hacer algo espiritual, hacen versos o escriben una sociología traducida del francés. Están a la altura de lo peor que hay entre nosotros: del señorito...
>
> A estos americanillos les asombra y les molesta que en España pueda haber gentes de pensamiento audaz, capaces de sobrepasar sus ideales. Ellos creen que con la República y la democracia y cuatro o cinco cantatas latinociudadanas, con las que nos están aburriendo desde hace muchos años, han llegado al término de todas las posibilidades. Y en esto se engañan. (**Las horas solitarias**, págs. 260-261).

No estará demás consignar en este trabajo que los juicios de Baroja sobre la literatura hispanoamericana son igual-

mente radicales, demoledores y arbitrarios. No es del caso en este estudio refutar las imputaciones de don Pío contra América y los americanos, labor que le corresponderá a algún especialista en las llamadas ciencias sociales, en las que habrá un abundante acopio documental. Quedarían también por averiguar, aunque esto resulte ardua tarea, los motivos que indujeron al novelista vasco a formarse estas ideas de los criollos. ¿Fueron sus lecturas, sus amigos americanos, la derrota de España causada por las colonias de este continente, los conceptos tradicionales acerca de los indianos? Tampoco podemos responder con absoluta certidumbre. Lo que sí quisiéramos indicar es que en *Las horas solitarias* hay unos renglones que parecen muy sintomáticos y que quizás ayuden a desentrañar un rencor oculto en el corazón de Baroja:

> Dicen que yo soy **gayego** y no vasco; que he sido mozo de tahona; que hablo mal de la Argentina porque cuando estuve en Buenos Aires pedí un destino en una casa de comercio y no me lo dieron...
>
> Los que me conocen ya saben cómo soy; los que no me conocen es lo mismo que piensen lo que quieran; los que saben que yo no he pasado el Atlántico no van a creer que porque no me dieron un empleo en Buenos Aires he hablado con rudeza de los americanos.
>
> Como digo, no voy a contestar a **La Crítica**...
>
> (**Las horas solitarias**, págs. 259-260).

¿Hay algo de resentimiento en Baroja? Difícil será asegurarlo categóricamente, si bien no cuesta gran trabajo descubrir el hecho comprobado de que en los renglones precedentes, nada niega de lo que se le ha imputado.

Toda esta actitud negativa del novelista y ensayista vasco nos lleva también a otra conclusión. Nos inclinamos a manifestar nuestro desacuerdo con los conceptos expresados, acaso con apresuramiento y sin la documentación que hemos reunido, por el conocido crítico español Gonzalo Torrente Ballester, en su artículo "La Generación del 98 e Hispanoamérica".[5] Algunas de sus generalizaciones fundamentales, nos parecen en abierta contradicción con lo expresado por Baroja, representante indiscutible del movimiento noventayochista.

[5] Gonzalo Torrente Ballester, "La Generación del 98 e Hispanoamérica", *Arbor*, N° 36, tomo XI, Diciembre, 1948, págs. 505-515.

> Nuestro adiós al imperio colonial, la amarga experiencia del nuevo desastre, tuvo, en este sentido la ventaja de hacer posible un mejoramiento de relaciones, por lo menos con aquellos países que contaban casi un siglo de independencia. Los hombres del 98 son los primeros que sienten a España constreñida a sus límites... Pero son también, por esto, los primeros capacitados para una comprensión de lo hispanoamericano como un hecho nacional y como una serie de hechos singulares, prenacionales. POR LO MISMO, SON LOS PRIMEROS EN VISLUMBRAR, NO SOLO UN POSIBLE ACERCAMIENTO, SINO EL VERDADERO TERRENO EN QUE HA DE PRODUCIRSE[6] (Torrente B., pág. 506 del art. cit.)

Todo comentario a tales aseveraciones sería por completo redundante; no es ésa la actitud de Baroja, paladín del 98, a pesar de que él lo niegue, hacia lo hispanoamericano.

Nuestra tesis ha sido poner de manifiesto que existe con frecuencia una relación perfecta entre las convicciones del autor vasco y la forma en que concibe sus personajes. Su ideología y sus antojos se encuentran contenidos, no sólo en las digresiones, sino también en la fisonomía y conducta de sus caracterizaciones, verdaderos títeres de los caprichos del escritor. Más aun, nos queda por indicar que, aunque es cierto que los juicios barojianos muchas veces nos parecen cambiantes y volubles, por otra parte, en el fondo de su mente y en lo profundo de su corazón permanece un residuo de amargura y animosidad instintivamente impulsivas. El crítico no sabe si elogiar o reprobar esta constante espiritual de Baroja; tal es la fuerte vitalidad que posee. El tratamiento de los personajes es chocante, desagradable e hiriente hasta el extremo de engendrar resentimientos y disgustos. Por otra parte hemos de reconocer, con la crítica universal, que las caracterizaciones, desde el punto de vista artístico, son inconfundibles por el singular vigor que prestan a la creación de un mundo barojiano muy especial y fascinante.

HOMERO CASTILLO,
Universidad de Northwestern.

[6] Las mayúsculas son nuestras y no de Torrente Ballester.

Celestino Gorostiza y el teatro experimental en México

FUE Celestino Gorostiza quien creó las justas proporciones del teatro experimental en México. Sus años de profesor de práctica escénica en el Conservatorio Nacional, su sentido autocrítico, y su preparación cultural, hicieron posible el desarrollo de su teatro. Su amor hacia el teatro se había manifestado en diversas formas, como actor y director en el *Teatro de Ulises* en 1928, al mismo tiempo como traductor de algunas piezas del teatro universal, y como crítico teatral del semanario *El Espectador*. En 1932 fundó el *Teatro Orientación*, bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes.

Gorostiza logró reunir, con unos cambios, al grupo de *Ulises*, para su nuevo experimento. Este grupo ya reorganizado tenía una nueva revista literaria, *Contemporáneos*, a la que dieron un carácter particular. "El prestigio de ella nació de la reunión en sus páginas —escribe Antonio Magaña Esquivel— de firmas representativas de una nueva prosa, de una nueva poesía, en México y Europa; prestigio que confirmaba la disciplina de los escritores jóvenes que aparecían al frente del grupo."[1]

Estas relaciones de solidaridad alcanzaron al *Teatro Orientación* e influyeron en su prestigio. "*Orientación* heredó a su vez el rigor crítico, el respeto a la cultura, la severidad y la disciplina, la inclinación hacia el conceptismo y el des-

[1] *Imagen del teatro* (México, 1940), pág. 90.

precio hacia los elementos dramáticos o melodramáticos de fácil éxito teatral."[2] Era un teatro literario, culto, e inteligente.

El repertorio de *Orientación* hacía visible una estricta selección y un buen gusto: *Donde está la cruz,* de Eugene O'Neill; *Antígona,* de Sófocles; *Intimidad,* de Jean-Víctor Pellerin; *Jorge Dandin, o El marido fracasado,* de Moliére; *Cuento de amor,* de Shakespeare; *Una petición de mano,* de Chejov; *La boda del calderero,* de John Synge; *Entremés del viejo celoso,* de Cervantes; y *Knock, o El triunfo de la medicina,* de Romains.

Se excluyó a la masa del público para crearse uno en el que la fidelidad y la calidad fuesen los mejores sustentos. Se rechazó toda concesión al gusto corriente. De junio a diciembre se presentó la primera temporada; la segunda vino inmediatamente después, en febrero de 1933, en la misma sala de la Secretaría de Educación Pública. Se organizó un nuevo repertorio: *El matrimonio,* de Gogol; *Amadeo, o Los Caballeros en fila,* de Romains; *Su esposo,* de Shaw; y *Macbeth,* de Shakespeare.

Obtenido ya el repertorio y el suficiente dominio de sus propósitos, el *Teatro Orientación* salía a la calle y se acomodó en el Teatro Hidalgo. Deseaba presentar al público los resultados positivos de sus experiencias ya sancionados por el público fiel del pequeño salón experimental. Las obras son las mismas ya representadas, en su mayoría, aunque añaden dos piezas mexicanas: obras originales de Villaurrutia, *Parece mentira;*[3] y de Gorostiza, *La escuela del amor.*[4] Agustín Lazo y Julio Castellanos se consagraron como escenógrafos y una "constelación de actores —Clementina Otero, Carlos López Moctezuma, Josefina Escobedo, Stella Inda, Víctor Urruchúa, Ramón Vallarino y tantos otros que han logrado abrirse paso en el teatro y en el cine— encontró en el *Teatro de Orientación* su verdadera cuna."[5]

[2] Magaña Esquivel, *op. cit.,* pág. 91.

[3] (México, 1934).

[4] (México, 1935).

[5] "Apuntes para una historia del teatro experimental", *México en el Arte,* núm. 10-11, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1950, pág. 26.

En agosto de 1934 se inició la cuarta temporada de *Orientación*, que duró hasta septiembre. En esta temporada se veía el predominio de la producción dramática mexicana sobre la extranjera en el repertorio: del teatro extranjero solamente estrenaron dos piezas, *A la sombra del mal*, de Lenormand, y *Lilion*, de Franz Molnar; y del mexicano, cuatro piezas, *El barco*, de Carlos Díaz Dufoo Jr.; *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes; *¿En qué piensas?*, de Xavier Villaurrutia; y *Ser o no ser*, de Celestino Gorostiza. "Tres años de trabajo constante, tesonero, incansable, —dice Celestino Gorostiza— dieron a México una visión panorámica del teatro universal de todos los tiempos, desde Grecia y el Siglo de Oro español hasta los Estados Unidos y México..."[6]

La mejor prueba del buen éxito del *Teatro Orientación* era que "había comenzado a crear una conciencia teatral, un público teatral nacido en el buen gusto, un grupo de actores y actrices con sentido nuevo de la interpretación, y nuevos autores dramáticos."[7]

Después de la temporada de 1934 el *Teatro Orientación* detuvo su tarea. No obstante, este teatro conservaba una vida virtual a través del mismo grupo de escritores sujetos a la misma idea teatral. Esto explica la confianza de Celestino Gorostiza, al alcanzar la jefatura del Departamento de Bellas Artes, en la posibilidad de recrear, después de cuatro años de silencio, su teatro experimental.

En 1938 anunció una segunda época de *Orientación* que encontró reunidos a tres directores: Xavier Villaurrutia, Julio Bracho y Rodolfo Usigli, cada uno responsable de un repertorio y de un grupo de actores no profesionales. Lo que distinguió esta segunda época era su nueva organización. Se quiso respetar las relaciones entre cada director, su repertorio y sus actores, y establecer al mismo tiempo un denominador común de cordialidad en las actividades de los tres grupos experimentales. Pero escribe Magaña Esquivel, "No obstante el hilo conductor que unía y coordinaba el trabajo de los dos grupos, la manera de poner en equilibrio los elementos que

[6] Gorostiza, *op. cit.*, pág. 26.
[7] Magaña Esquivel, *op. cit.*, pág. 96.

se requieren para producir una buena representación hacía visible diversidad de estilos, de espíritus, en los directores directamente responsables de estas dos piezas, Villaurrutia y Bracho."[8]

El tercer grupo experimental, organizado bajo la dirección de Rodolfo Usigli, no se presentó en esta temporada de Bellas Artes. Pasados unos meses, ya en 1939, hizo su presentación en el escenario del Teatro Hidalgo con una pieza de Behrman, *Biografía,* traducida por el propio Usigli.

En resumen, el *Teatro Orientación* ponía en movimiento los elementos esenciales para hacer madurar una conciencia teatral en México. "¿Y qué otra cosa fueron los teatros experimentales de *Ulises* y *Orientación* sino las tentativas de crear un público, una curiosidad nuevos, que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas?"[9]

Al principio, Celestino Gorostiza, como autor dramático, ensayó la traducción de obras del teatro extranjero. A las traducciones sucedieron *El nuevo paraíso,*[10] *La escuela del amor, Ser o no ser,*[11] piezas originales. Son dramas construídos con plena conciencia de las reglas, problemas y limitaciones del arte escénico. En 1939 publicó su comedia *Escombros del sueño,* en tres actos, y en 1943 estrenó otra llamada *La mujer ideal.*

Detenidos los trabajos de *Orientación* por circunstancias interiores de la Secretaría de Educación Pública, que lo sostenía económicamente, Gorostiza era solicitado por el cine, y se le encargó la dirección artística de la Cinematográfica Latino Americana, que ejercía durante dos años, 1935 y 1936. Un año más tarde la Compañía de María Tereza Montoya le nombró su director artístico, en una temporada en Bellas Artes.

En 1938, al frente del Departamento de Bellas Artes, Gorostiza reanudó sus actividades teatrales. Buscó fortalecer y ampliar, como queda dicho, los caminos originales del *Teatro Orientación.*

[8] *Ibid.,* pág. 99.
[9] Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos* (México, 1940), pág. 179.
[10] Publicado en *Contemporáneos,* II, núm. 17, octubre de 1929, págs. 177-209.
[11] (México, 1955).

Durante los últimos años ha adquirido el primer lugar entre los dramaturgos mexicanos por su continuo trabajo. Por su última pieza, *El color de nuestra piel*,[12] recibió el premio Ruiz de Alarcón otorgado por la Agrupación de Críticos de Teatro de México, como la mejor comedia mexicana estrenada en 1952. Su obra más reciente, que está para aparecer, es *Columna social*, sátira sobre ciertos grupos sociales que aspiran a figurar en las notas sociales de los periódicos bajo un falso aspecto intelectual.

Ahora como Jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, se revela como magnífico organizador de todas las actividades teatrales de la República. Ya hay grupos experimentales en México que tienen público y presentan con éxito las mejores obras del teatro universal, pero vacilan en presentar obras mexicanas. Por eso, Celestino Gorostiza ha organizado una asociación de los directores más importantes de estos grupos para facilitar la presentación de dramas mexicanos. También ha efectuado concursos de grupos teatrales del Distrito Federal y de los Estados para tales fines.

RUTH LAMB,
Scripps College.

BIBLIOGRAFIA

Jorge Cuesta, "Introducción", a **Ser o no ser**, de Celestino Gorostiza (México, 1935), págs, 3-8.
Celestino Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental", **México en el Arte**, núm. 10-11, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1950.
——, "Lo blanco y lo negro, Carta a Xavier Villaurrutia", **Letras de México, I**, núm. 1, 15 de enero, 1943, págs. 6, 8.
Miguel Guardia, "The Mexican Theater: Celestino Gorostiza," **Mexican Cultural Bulletin**, núm. 15, julio de 1953, pág. 3.
Antonio Magaña Esquivel, "Celestino Gorostiza, director y comediógrafo", **Letras de México, II**, núm. 16, 15 de abril, 1940, pág. 6.
——, **Imagen del teatro** (México, 1940).
Xavier Villaurrutia, **Textos y pretextos** (México, 1940).

[12] (México, 1953).

La acción novelesca de *Don Segundo Sombra*

Se ha estudiado *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, comparándolo con otras obras de la literatura gauchesca,[1] y se ha estudiado la idealidad o realidad de los dos personajes principales del libro.[2] Se han buscado en esta novela paralelos con la vida de su creador, considerándola como obra semiautobiográfica,[3] y a menudo se han comentado los méritos estilísticos que contiene. Pero se ha estudiado poco la intriga o acción novelesca del libro. A veces se ha creído que la novela carece de acción, o que es deficiente en cuanto a este elemento de la arquitectura novelesca: "Aquí nos encontramos con un escritor que, sin tener talento de novelista, ha creado una obra interesantísima, una novela que peca por la pobreza de su intriga de tal modo que casi no es novela..."[4]

Sin embargo, *Don Segundo Sombra* está lejos de ser una novela sin intriga; en realidad de verdad, el libro, por lo menos para un lector no argentino, logra su finalidad artística principalmente por vía de su trama. Este aspecto de la novela, pues, es el que se estudiará aquí.

[1] Véase Ramón Doll, "Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón", *Nosotros*, nov-dic., 1927, XXI, lviii. 270-281.

[2] Véase T. B. Irving, "Myth and Reality in *Don Segundo Sombra*", *Hispania*, marzo, 1957, XL, 44-48.

[3] Véase Julio Molina Aguirre, "Ricardo Güiraldes", nota preliminar a *Don Segundo Sombra* (Madrid, 1951), págs. 11-25.

[4] Arturo Torres Rioseco, *Novelistas contemporáneos de América* (Santiago de Chile, 1939), p. 142.

Si no se ha considerado detenidamente este elemento de la novela, será por dos razones: Primera, porque es cierto que el libro contiene un elemento considerable de costumbrismo pampeano. Y segunda, porque la índole de la acción novelesca es sutil y así quizás se ha desviado un poco la atención crítica ante un libro que trata de una sociedad tan vigorosa y pintoresca como la de la pampa argentina. De hecho, la acción consiste en el paso desde la niñez a la madurez de un muchacho algo excepcional pero, tal como nos le presenta el autor, típico. Que esto es así, lo indican varios rasgos importantes del libro: el contraste, con frecuencia observado, entre el estilo de la parte narrativa y el de los diálogos; el esquema temporal, cuidadosamente construído, de la novela; la índole del *clímax*, etc.

Un crítico ha comparado la estructura de *Don Segundo Sombra* y la del *Lazarillo de Tormes*, y según él los caracteres, en ambas novelas, son más importantes que las aventuras; se afirma que los caracteres "han sido logrados independientemente de la trama de la obra."[5] Aunque cuesta trabajo aceptar un criterio según el cual los personajes pueden lograrse independientemente de la trama de una novela, la comparación entre las dos obras es acertada en este sentido: en ambas novelas se encuentran a la vez un paso desde la niñez hasta la madurez y un elemento costumbrista importante. Pero es probable que en *Don Segundo Sombra* predomine mucho más el primero de estos elementos y en el *Lazarillo* el segundo.

La acción de *Don Segundo Sombra* consta de tres partes o períodos, de extensión distinta. La primera abarca los capítulos I-IX, la segunda los capítulos X-XXVI, y la tercera la constituye el capítulo final. Entre la primera y la segunda transcurren cinco años; entre la segunda y la tercera, tres. Si se prescinde de los breves resúmenes dados en los capítulos I y XXVII, la narración sólo abarca unos cuantos meses de la vida del protagonista. (Así, la afirmación de E. Anderson Imbert, según la cual *Don Segundo Sombra* "es la novela de unos tres años de aprendizaje gaucho en la vida de un huér-

[5] *Ibid.*

fano," parece inexacta).[6] El protagonista tiene catorce años al comenzar la acción y veintitantos al final del libro. Ya que a Güiraldes le es característico el empleo de lo simbólico, no extraña que el protagonista carezca de nombre y apellido hasta haber conseguido la madurez; que sea sólo cuando puede decir don Leandro Galván "ya... te has hecho hombre," que se revelen su nombre y su identidad social mediante la muerte y testamento del padre.

La primera parte se inicia el día en que conoce el muchacho a don Segundo Sombra. El capítulo I da un resumen sucinto de las impresiones que conserva el protagonista de su vida anterior —las visitas que le hacía su protector de identidad enigmática, don Fabio Cáceres, la separación de madre e hijo, la llegada de éste al pueblo para asistir al colegio bajo la inspección nada amable de sus presuntas tías— y de su impaciencia con la vida aburrida del pueblo. Se echa de ver en seguida el contraste entre el habla gaucha del diálogo y la prosa exacta, densa, culta de la narración. En el segundo capítulo se produce el encuentro con don Segundo; reacciona el muchacho de una manera inmediata e intensa: "Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río... Entreveía una vida nueva hecha de movimiento y espacio."[7] Como conviene, don Segundo es una figura de misterio: "Era el 'tapao,' el misterio, el hombre de pocas palabras que inspira en la pampa una admiración interrogante."[8] Lo único que se nos dice aquí de su pasado es que viene de San Pedro. La forma narrativa de la novela contribuye eficazmente a establecer el carácter de don Segundo: le vemos siempre por los ojos del protagonista, para el cual es la personificación heroica de aquella madurez que por instinto busca. Casi inmediatamente don Segundo, que está buscando nueva colocación de domador, y el protagonista se encuentran

[6] Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, 1954), pág. 284.

[7] Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (Buenos Aires, 1950), págs. 17-18. (Se cita siempre en este trabajo la décima edición publicada por Losada).

[8] *Ibid.*, pág. 21.

unidos en una relación más firme y sólida que la de una amistad ordinaria: el muchacho ayuda a salvarle la vida a don Segundo avisándole a tiempo del ataque que le va a hacer el borracho *tape* Burgos. En este episodio, manifiesta don Segundo la destreza física y la grandeza moral que son aspectos principales de su carácter.

Sintiéndose unido a don Segundo, sale el muchacho de casa para ir primero a la estancia de Galván; allí consigue que le contraten también a él mientras don Segundo trabaja de domador. A esta entrada en la nueva vida sigue el primer arreo. Don Segundo le anima para que trate de formar parte del grupo que va a participar en el arreo; con la brevedad que le es característica, dice don Segundo: "Cuando yo tenía tu edá, le hacía el gusto al cuerpo sin pedir licencia a naides."[9] Güiraldes, sirviéndose como siempre de su protagonista para llevar el hilo de la narración, refiere, de manera concisa, pero sin omitir nada de importancia, los preparativos del arreo y las primeras jornadas del mismo. En la primera parada, se indica el progreso ya realizado en este viaje de sentido doble mediante la admiración que siente por el héroe un muchacho dos años más joven: "Su ingenua prueba de curiosidad admirativa era mi boleta de resero."[10] Al término del primer día de arreo, siente el protagonista un rebencazo "casi insensible" y oye que le dicen: "¡Hacéte duro, muchacho! Y creía haber reconocido la voz de don Segundo."[11] Y finaliza la primera parte, mientras continúa el arreo, con las palabras: "Caminar, caminar, caminar."[12] Terminación magistral y a la vez transición a la segunda parte, en la cual se verá la adquisición del dominio y de la madurez.

La estructura de esta segunda parte es más compleja. Consiste en una serie de episodios que, en su totalidad, constituyen un panorama de las actividades y experiencias características de la vida de un gaucho. Y a la vez cada episodio ayuda a comprender la formación de la personalidad adulta

[9] *Ibid.*, pág. 37.
[10] *Ibid.*, pág. 53.
[11] *Ibid.*, pág. 57.
[12] *Ibid.*, pág. 62.

del protagonista. Estas aventuras están narradas todas desde el punto de vista de un hombre maduro. Se sitúan en un presente vívido, y a la vez se interpretan reflexivamente: descripciones de una riña de gallos, una carrera de caballos, rodeos, una feria campestre, el desarrollo de amistades masculinas, un amorío, un encuentro con lo sobrenatural. "Cinco años de esos hacen de un chico un gaucho, cuando se ha tenido la suerte de vivirlos al lado de un hombre como el que yo llamaba mi padrino."[13] Y aunque don Segundo, la personificación del ideal, entra en escena con igual frecuencia que en la primera parte de la novela, cambia ahora la relación entre ambos. No necesita el muchacho de la ayuda de su padrino ni en el rodeo ni en la lucha con el toro, ni, desde luego, en la pelea con Numa. Se dilata el mundo del joven: amistades con Patrocinio y Antenor, amores con Paula. El hombre mayor comenta e interpreta lo que acontece; y, cuando demuestra el muchacho su pericia de domador, es a él y no a don Segundo a quien el patrón quiere contratar. He aquí una oportunidad para emanciparse, pero no la acepta el joven por la lealtad que siente para con don Segundo, quien ahora comienza a retirarse hacia el fondo del cuadro. Le queda al padrino, sin embargo, la importante tarea de ayudar al muchacho a que venza una dificultad final, a que entre en la última fase de su desarrollo. La índole de ésta ya se había indicado durante un curioso momento de alucinación que experimentó el muchacho al reponerse de las lesiones sufridas en el encuentro con el toro bravo que le había corneado los caballos. En aquel momento (capítulo XVIII), había soñado estar de nuevo en la estancia de Galván, donde oía al estanciero decirle: "—Ya has corrido mundo y te has hecho hombre, mejor que hombre, gaucho... Allí te espera tu estancia y, cuando me necesites, estaré cerca tuyo—... Me habían sucedido cosas extraordinarias y sentía casi como si fuera otro... otro que había ganado algo grande e indefinido, pero que tenía asimismo una impresión de muerte."[14] Se confirma este presentimiento en el capítulo XXV al llegar Pedro Barrales con una

[13] *Ibid.*, pág. 63.
[14] *Ibid.*, pág. 125.

carta de Galván informándole al muchacho del fallecimiento de su padre, don Fabio Cáceres, cuyo nombre y propiedad hereda. Ahora, por última vez, se impone tranquilamente don Segundo, quien, al consentir en acompañar al joven, consigue que éste venza su repugnancia y abandone la vida de resero.

Éste, el momento culminante de la acción, es el episodio de la trama más difícil de explicar según las normas de la probabilidad. Lo de la herencia, caída de las nubes, tiene carácter artificioso: ¿por qué sólo ahora se clarifican el misterio del nacimiento del protagonista y las circunstancias de su vida? Sin duda cabe suponer que un hombre rico haya querido, mientras vivía, mantener oculto el que tenía un hijo ilegítimo. Sin embargo, el episodio forma parte de la lógica de la novela. Desde el comienzo, sabemos que el narrador dejó de ser gaucho, y el desarrollo de la trama exige que por fin se separe de Sombra y de su modo de vivir. El libro es la narración de una experiencia recordada con nostalgia, algo que, aunque vívidamente recreado, se sabe que ha acabado. Terminado, no sólo en el sentido de que los acontecimientos se sitúan en el pasado, sino también en el de que el punto de vista adoptado sería imposible para un gaucho de los que están retratados en el libro, hasta para el protagonista, si no hubiera abandonado aquel género de vida. Es en este punto de vista donde se encuentra la clave de la novela, lo que da al libro su sabor y significación. Es la historia del paso de la niñez o de la adolescencia a la madurez, recordada, refundida por la persona adulta, bien instruída, culta, quien lleva en sí la historia "sacramente, como la custodia lleva la hostia," como dice el autor, en la dedicatoria de su novela, del gaucho que en sí lleva. Y, desde luego, he aquí la explicación de por qué posee esta novela un atractivo mayor y más universal que el de una novela costumbrista. Es el contraste sutil entre los acontecimientos narrados y la manera en que se narran —contraste que se da por todo el libro— lo que ensalza el significado de la acción de la obra; es tanto, o más, por medio de la resolución de la tensión inherente en este contraste, como por la mera narración de los últimos episodios de la acción, por lo que alcanza la novela su forma completa y acabada.

Es esta novela una obra rica y compleja. El que se haya hablado aquí principalmente de la estructura de la acción y de su significado no quiere decir que el elemento costumbrista del libro carezca de importancia. Más bien, lo costumbrista ha de verse como una parte del contenido de la experiencia artísticamente elaborada. Sirvan de ejemplo los dos cuentos de don Segundo (capítulos XII y XXI), omitidos en una versión escolar de la novela porque, según los editores, no tienen nada que ver con la trama.[15] De estos cuentos dice el protagonista: "Sus relatos introdujeron un cambio radical en mi vida... Mi fantasía empezó así a trabajar, animada por una fuerza nueva, y mi pensamiento mezcló una alegría a las vastas meditaciones nacidas de la pampa."[16] No se descuidó Güiraldes al escribir este libro. La intriga la constituye una de las acciones más complejas que se puede escoger, y ha seleccionado el autor con juicio los episodios indispensables. En efecto, la novela en su totalidad está organizada de una manera extraordinariamente compacta y económica. La manera narrativa, el estilo, la intriga y los caracteres están combinados en una estructura novelesca singularmente adecuada y bien adaptada al propósito artístico del autor.

DONALD FABIAN,
Universidad de Chicago.

[15] Ed. Ethel W. Plimpton and María T. Fernández, *Don Segundo Sombra* (New York, 1945), p. iii.

[16] *Don Segundo Sombra*, pág. 65.

Cecil Charles, traductora de Martí

El interés por la obra de Martí ha aumentado enormemente durante los últimos años, sobre todo desde la reciente celebración del centenario del nacimiento de Martí. Ahora tenemos a mano muchos estudios biográficos y bibliográficos así como ensayos de crítica literaria. A pesar del número de tales estudios, no se han estudiado todavía las traducciones de su obra. En vista de la importancia de Martí, nos sorprende que no exista ningún estudio de las traducciones al inglés, al francés o al portugués. Como un comienzo a tal trabajo presento aquí unos datos acerca de Cecil Charles que tradujo al inglés casi la mitad de los *Versos sencillos*. Estas traducciones son las primeras y con una sola excepción las únicas en inglés.[1]

Escasa es la mención de Cecil Charles entre los escritores que se han dedicado a estudiar la obra martiana. Andrés Iduarte y Manuel Pedro González mencionan las traducciones en sus respectivas bibliografías; Gonzalo de Quesada y Rafael Esténger le llaman a Cecil Charles "joven poeta americana y ...alumna de Martí."[2] Hasta su nombre sufre del olvido y Federico de Onís la llama Celia Charles.[3] En fin, no se ha prestado ninguna atención a esta poetisa norteamericana que

[1] Roy Temple House hizo una versión al inglés de "Cultivo una rosa blanca" titulada "Dialogue", *Poetry*, LXV (1945), pág. 309.

[2] Gonzalo de Quesada, *Martí, Hombre* (La Habana, 1940), pág. 207.

[3] José Martí, *The Americas of José Martí* (selected writings translated from the Spanish by José de Onís with an introduction by Federico de Onís) (New York, 1953), pág. xi.

reconoció el valor de Martí y tradujo por primera vez su poesía. Un ejemplo de esta falta de atención se ve en una sugerencia del señor Esténger de que había "una entrega amorosa"[4] por parte de ella, tal sugerencia basada, sin duda, en el título del libro que contiene sus traducciones: *Tuya, Other Verses and Translations from José Martí.*[5] El título se refiere a un ramito de un árbol conífero y fragante que da nombre al primer poema de la colección, pero si no se lee el libro, claro que se puede entregar uno al error.

También los libros de Cecil Charles yacen olvidados. En el catálogo de la Biblioteca del Congreso en Washington se encuentran los siguientes títulos bajo su nombre: *Costa Rica and Her Future,* traducción del francés de Paul Biolley, 1889; *Honduras, Land of Great Depths,*[6] 1890; *Tuya, Other Verses and Translations from José Martí,*[7] 1898 y *Miss Sylvester's Marriage,*[8] 1903.

En *Honduras,* que es en gran parte un libro autobiográfico, hallamos primero algunos datos que nos llevaron en busca de otros al periódico *Honduras-Progress,* publicado en Tegucigalpa durante los años 1888-1890, la misma época de la que trata Cecil Charles en este libro. En este periódico aparecen varias noticias de las que se desprende que Cecil Charles es un pseudónimo y que pertenece a una mujer, a pesar de que la única reseña del libro se refiere al autor como Mr. Charles. En septiembre de 1888 apareció en el mismo perió-

[4] Rafael Esténger, *Vida de Martí* (Santiago de Chile, 1936), pág. 79.

[5] (New York, 1898). De aquí en adelante doy las páginas en el texto.

[6] Este libro es la relación de un viaje desde la costa occidental de Honduras hasta San Juancito. Contiene datos sobre la industria minera del país y estadísticas generales sobre la agricultura y la economía de Honduras sacadas en gran parte del periódico *Honduras-Progress.* Además, incluye el relato de su viaje desde Tegucigalpa a Puerto Cortés a lo largo de la propuesta ruta de un ferrocarril nacional. El libro se escribió como guía para turistas.

[7] Además de las traducciones, el volumen contiene el poema "Tuya" y otras veinte y seis poesías inclusive una paráfrasis de Walt Whitman. De éstas, nueve tienen algo que ver con las tierras y productos tropicales o la independencia de Cuba.

[8] En esta novela se ve claramente su interés por lo hispanoamericano: una joven de sangre venezolana se casa en Nueva York con un aventurero paraguayo, matrimonio que termina en desilusión y divorcio. La autora emplea palabras y expresiones en español para dar sabor al lenguaje y hace que el paraguayo hable un inglés bárbaro y poco convincente.

dico una nota sobre Mrs. Lily Tyner de Chicago que estaba en la capital de viaje en mula a Puerto Cortés donde pensaba embarcarse para Nueva Orleans. La parte final del libro *Honduras* consiste en un relato de ese viaje en mula hecho por la autora desde Tegucigalpa hasta Puerto Cortés. Llegó a la costa a principios de octubre y, sin duda, se embarcó en el vapor Macgregor el doce de ese mes llegando a Nueva Orleans el diez y seis. De aquí dedujimos que Cecil Charles y Mrs. Lily Tyner son la misma persona. Otras noticias en el periódico citado revelan que ella era la esposa de Michael Paul Tyner de la compañía minera Rosario en el pueblo de San Juancito en Honduras.

Persiguiendo noticias de sociedad, que a tal extremo nos reduce la falta de estudios, encontramos un artículo en el *New York Times* del veinte y tres de febrero de 1887 el cual se refiere a un divorcio pedido por una señora Mary Tyner de su esposo, Michael Paul Tyner. La esposa había nombrado a Lily Curry cómplice por haber enajenado el afecto del marido cuando éste se había entrevistado con la señorita Curry, siendo él reportero del *New York World*. En su defensa Tyner explicó al juez que él y Lily Curry se habían casado hacía diez años, siendo los dos muy jóvenes, y que sus padres los habían separado y habían llevado a Lily al Oeste, y que más tarde había llegado a creer que ella había muerto. Luego se había casado con Mary. Sin embargo, al encontrarse de nuevo Tyner y Lily, se había reanudado su amor. El juez no creyó tal cuento y otorgó el divorcio en agosto del mismo año, un mes después de la salida de Lily para San Juancito, según la fecha dada por ella en su libro. No sabemos si el señor Tyner la acompañó en ese viaje porque, aunque menciona un compañero de viaje, no indica quién era. En el libro describe la manera de celebrarse las bodas de una americana en San Juancito y sospechamos que se casaron después de su llegada a Honduras.

Al buscar informes sobre Lily Curry encontramos dos libros suyos publicados en 1886 y 1887: *A Bohemian Tragedy*[9]

[9] "a spicy novel of New York life" según el anuncio del libro. Esta novela trata de un amorío típico de las novelas populares de la época.

y *Drops of Blood*.[10] También hay una versión al inglés de un poema largo del Dr. Hermann Krasser llamado *Anti-Syllabus*.[11] Según una noticia en la contratapa de su novela, Lily Curry era una eminente dama de letras de Nueva York que escribía novelas, cuentos y artículos para revistas.

A los tres meses de su salida de Puerto Cortés, vió la luz un artículo suyo en el *Honduras-Progress* del veinte y cuatro de enero de 1889 enviado de San José de Costa Rica en el cual Lily Tyner describe el terremoto que había sufrido aquella ciudad. Otro artículo, también escrito en San José, se publicó en el mismo periódico el catorce de febrero. Parece que se quedó en la capital costarricense hasta mediados del año 1890 porque se publicaron cuatro poemas suyos en el *Times-Democrat* de Nueva Orleans entre enero y septiembre de 1890. En febrero y noviembre aparecieron artículos suyos sobre Costa Rica en *Frank Leslie's Popular Monthly*, una revista neoyorkina. Todos los poemas y artículos menos el último están fechados en San José.

Por el contenido de la poesía publicada en la sección literaria del *Times-Democrat*, que parece autobiografía, podemos reconstruir en parte lo que le pasó con el señor Tyner: un casamiento feliz por unos meses, que más tarde llegó a ser insoportable para ella. Por eso se separó de él y se fué a los Estados Unidos y luego a San José. El poemita "Two Names" no puede sino referirse a Michael Paul:

> Always whenever henceforth I shall find
> Staring me blackly in the face two names,
> The two that you before your surname signed...

En el resto del poema se queja del hombre a quien antes había amado tanto y que la había desilusionado. Más tarde

[10] Es una colección de catorce cuentos de episodios morbosos, caracterizados por asesinatos, suicidios, víctimas de la tisis y el amor fracasado. Todos tienen un alto sentido de la moral y la virtud femenina. En general, los cuentos están bien escritos: mezcla de narración y diálogo, énfasis sobre la acción más bien que la delineación de los caracteres.

[11] Este poema apareció en 1886 en un folleto publicado por un partido político, sin duda socialista-obrero, junto con un artículo de John Brophy sobre la muerte de Tom Strang y la conferencia de Shelley a los obreros ingleses, *Men of Labor*.

escribió otro, "To a Dead Man," en que perdona al que había sido tan cruel. Estos poemas son las primeras obras que publica con el pseudónimo Cecil Charles.

Es probable que volviera Cecil Charles a Nueva York en el otoño de 1890 porque el libro *Honduras* fué publicado a fines de ese año, y además sabemos que ella asistió a las clases que dictó José Martí en Nueva York entre 1889 y 1891. Después de la muerte de Martí, tradujo casi la mitad de los *Versos sencillos* y publicó estas traducciones en una colección de sus propios versos. En 1903 apareció su última novela, *Miss Sylvester's Marriage*. Después ya no se puede averiguar nada de Cecil Charles. Ninguna historia de la literatura americana la menciona. Pero si su propia obra no vale mucho, sus traducciones de Martí le ganan un lugar de cierta importancia en la historia puesto que son las primeras traducciones de la poesía de Martí al inglés.

Ya hemos dicho que Cecil Charles fué estudiante de Martí, y como en todos los que tuvieron contacto personal con el gran maestro que fué Martí, nació en ella un afecto y un aprecio duraderos. Ese afecto, además de su interés por las tierras latinoamericanas, nos explica el interés que mostró por Martí y su poesía de la que tradujo diez y siete poemas y fragmentos de otros tres. Cierto acercamiento de sus dos espíritus se puede notar en los *Versos sencillos* que escogió Cecil Charles para traducir. Al examinar esta selección, se ve que son los poemas que tratan de la naturaleza, la hermosura de las mujeres, la amistad y el amor, la manera de morir y la actitud anti-esclavista y anti-tirana. Los *Versos* de estilo modernista y de pensamiento más profundo se dejan por falta de interés o porque encuentra difícil la traducción dentro de las normas convencionales de la época.

El convencionalismo poético de exagerar la importancia de la rima es, sin duda, el defecto principal de las traducciones puesto que, dadas las diferencias inherentes a los dos idiomas, algo tiene que sacrificarse para mantener una rima exacta como la mantiene Cecil Charles. Citamos aquí sólo dos ejemplos de estrofas que muestran el efecto de tanta exactitud en la rima y que resultan poco poéticas en inglés:

Once, too, my heart went leaping
With a joy of joys tremendous—
When the jailer read me weeping,
The sentence of death tremendous. (p. 62)

o bien ésta:

I, who live though my heart hath died,
Am great discoverer as you see,
Since yester-eve I certified
Love's unfailing remedy. (p. 72)

Todos los *Versos sencillos* de Martí son octosílabos y con la excepción de tres poemas están todos escritos en cuartetas con una variedad de rimas, inclusive la monorrima y el verso libre. De estas tres excepciones la única que tradujo Cecil Charles es la que tiene la forma más libre en español, y a nuestro parecer la traducción de ésta es la más exacta de todas. Esto se debe, sin duda, a la ausencia de una rima fija a la cual la traductora está demasiado atenta en otros poemas. Nótense el ritmo y el tono heroico-marcial así como la fidelidad a las ideas en la traducción del poema XLV:

¡Hablo con ellos, de noche!
Están en fila: paseo
Entre las filas: iloroso
Me abrazo a un mármol: "Oh mármol,
Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas
Venenosas de sus dueños!
¡Que hablan la lengua podrida
De sus rufianes! ¡Que comen
Juntos el pan del oprobio,
En la mesa ensangrentada!
¡Que pierden en lengua inútil
El último fuego! ¡Dicen,
Oh mármol, mármol dormido,
Que ya se ha muerto tu raza!

Nigthly
Speak I with these in their cloisters:
They are in file and I wander
Threading the ranks till a-weeping

Clasp I a statue: "O, statue,
Now it is said that thy children
Drink their own blood from the poisonous
Cups of their cruelest masters;
Speak the foul tongue of the ruffians,
Eat of the bread of opprobrium
Shameless at red-reeking tables.
Ay, and in feeble contention
Lose their last courage. O, statue,
Statue that sleepest, they say it,
Dead is thy race and forgotten! (p. 64)

La versión es muy buena; se mantienen las imágenes, el tono y la emoción. Claro está que hay una o dos frases poco eufónicas pero las ideas se reproducen con exactitud y la expresión poética es por lo general muy superior a la de las otras traducciones.

Por lo común, Cecil Charles ha tenido cuidado de no perder las imágenes poéticas aunque hay ciertos cambios y pérdidas que hacen más débiles o menos poéticas las estrofas como, por ejemplo, en la pérdida de la antítesis de estas líneas:

No nace en el torvo suelo	From the sterile soil no ray
Ni una viola, ni una espiga...	Of hope in a blade of green... (p. 66)

También en la métrica se ve el sacrificio a la rima aunque la traductora trata de mantener el mismo metro de Martí —el verso octosílabo. Ella emplea versos de tres, de tres y medio y de cuatro pies (de seis hasta diez sílabas), pies mixtos, y aún los emplea en un solo verso. Esta esclavitud a la rima hace que la traductora emplee palabras inglesas que suenan mal por no ser poéticas —que sacrifique la exactitud del sentido, que añada ideas inútiles y que destruya a veces el tono del poema. Por el contrario, hay unas versiones muy buenas como la del *Verso XLV*, que ya hemos visto, donde mantiene el ritmo dactílico de ocho sílabas igual a la versión original, resultando una traducción mucho más fiel.

Al estudiar la fidelidad a las ideas, podemos hallar en casi todas las estrofas algo que quita valor al poema, pero, por lo general, ella es bastante fiel a la idea principal del

poema, sacrificando o sustituyendo sólo las ideas secundarias. A pesar de los varios defectos ya citados, muchos de los cuales resultan del convencionalismo de fines de siglo, las traducciones merecen estudio y un público más amplio. Hay estrofas muy bien hechas en las que la musicalidad del ritmo, las imágenes poéticas y la exactitud del sentido se mantienen en la versión inglesa, como en el poema que todos conocen, "Cultivo una rosa blanca":

I've a white rose growing sweetly,
Through every day in the year,
For the friend who comes sincere
With his handclasp warm and friendly.

And for the cruel who blindly
Would tear my heart till it bleed,
Thistle nor hateful weed,
But the white rose growing sweetly. (p. 73)

EUGENE C. SNEARY,
Universidad de Tulane.

Algunos problemas lexicográficos en *El Periquillo Sarniento*

A pesar de la mucha atención que ha recibido la obra maestra de Fernández de Lizardi, raras han sido las pesquisas dedicadas al lenguaje mismo de la novela. Algunas de las notas explicatorias incluídas en la edición de 1816 y, con varias adiciones en las ediciones posteriores, no proporcionan definiciones de los términos y frases verdaderamente problemáticos usados en el texto. Asimismo, el breve glorioso que aparece en la edición de 1830-31 y en otras muchas consiste principalmente de aztequismos que no ofrecen dificultades lexicográficas.

En cuanto a los diccionarios de americanismos y mexicanismos, imprescindible para todo investigador del lenguaje de Lizardi es el *Vocabulario de mexicanismos* (México, 1899) del gran lexicólogo Joaquín García Icazbalceta, quien empleó las obras de Lizardi como fuente principal para sus citas corroboradoras. Pero este léxico abarca solamente desde la letra *A* hasta *H* y —aunque es mucho más completo que los diccionarios de Santamaría, Malaret, Ramos y Duarte, etc.— también deja por solucionar bastantes problemas.

Con respecto a las voces y expresiones que anotamos a continuación, se cae de su peso que no las hemos podido hallar en ninguna parte fuera de las novelas de Lizardi, y también que han resistido rigurosamente una clarificación absoluta, a pesar del número considerable de peritos a quienes hemos acudido con este propósito.

1. **agua de la palata:** "También te ruego que no consientas que las señoras viejas me acaben de despachar

con buena intención echándome caldo de substancia ni **agua de la palata.**"[1]
"...así como el médico que le manda al moribundo **agua de la palata** por consuelo de sus dolientes, pero él sabe de cierto que no tiene remedio."[2]

Somos de la opinión que debiera ser "agua de la *paleta*" (como se encuentra en la edición de 1897) y que tiene el sentido figurado de agua dada al moribundo a guisa de consuelo, por medio de un cucharón o paleta. En efecto, el traductor Eugene Pressley ofrece "water out of a dipper."[3] Pero esta traducción, como otras muchas de Pressley, no es de una autoridad final, porque el traductor, aunque refleja admirablemente el espíritu picaresco de la novela, no pretende acertar en traducciones exactas en cada caso.

El profesor Luis Leal propone la posibilidad que "*agua de la palata* may be a corruption of a nahuatl word such as aguapacle, 'medicamento de encina.' "[4] Respecto a *aguapacle*, Robelo explica: "*Aguapacle* (AHUA-PATLI: *ahuatl*, encina; *patli*, medicamento). Yerba medicinal..."[5]

2. **hacer lo del cohetero:** "...por entonces no tenía mejores conocimientos que el coime y los concursantes del juego, pues aunque cada rato encontraba muchos de los que antes se decían mis amigos, unas veces **hacía yo lo del cohetero** por no verlos de vergüenza, y otras, que eran las más, ellos hacían que no me veían a mí, o ya por no afrentarse con mi pelage, o ya por no exponerse a que les pidiera alguna cosa."[6]

Es posible que esto signifique fingir que está uno muy ocupado, como el cohetero que en las procesiones está vigilando los cohetes, mirando arriba, etc. ¿O posiblemente que el ruido de los cohetes le haya hecho sordo y, por eso, descuidado?

[1] Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, Edición Stylo (México, 1942), tomo II, p. 485.
[2] Lizardi, *La Quijotita y su prima* (México, 1897), p. 178.
[3] *The Itching Parrot*, ed. Katherine A. Porter (New York, 1942), p. 289.
[4] Carta a J. E. Davis, fechada el 26 de abril, 1955.
[5] C. Robelo, *Diccionario de aztequismos* (México, 1912), s. v.
[6] *El Periquillo*, II, 107.

> 3. **(gente) de la hoja:** "Como todas las casas que visitábamos eran de aquellos y aquellas que llaman **de la 'hoja,'** me daban mis estregadas terribles, especialmente las mujeres."[7]

Al parecer, esta frase quiere decir algo así como "rufianesco"; es con este sentido que figura en *Guzmán de Alfarache*, *Aventuras del bachiller Trapaza*, y en otras de las novelas picarescas.[8]

También se ha creído que "puede querer decir los marihuanos, que hoy en día gente de hoja se refiere a éstos."[9] Interesante teoría, pero nótese: "El polígrafo don Victoriano Salado Alvarez cree ... que la marihuana no empezó a usarse en México sino hasta muy entrado el siglo XIX. Para asegurarlo se apoya, principalmente, en que en *El Periquillo*, no se menciona con ese nombre ni por ninguno de germanía mexicana."[10]

Finalmente, mencionaremos dos locuciones que posiblemente tengan alguna relación semántica con dicha expresión: "*Ser uno de la hoja.* Ecuador. Ser de la cuerda, de la misma camarilla..."[11] y "*De la hoja movida*, met. y fam., se dice de la persona de poco juicio, voluble e inquieta, sin fijeza."[12]

> 4. **justicia:** "Conocí que era Culás el 'guitarristo,' porque tocaba un jarabe y una **justicia** en la guitarra a lo rasgado que le hacía hablar."[13]

Parece indudable que es tipo de baile o canción popular, pero la única evidencia que hemos podido hallar es: "The *justicia* evidently referred to [a] particular kind of music."[14]

[7] *Ibid.*, I, 186.

[8] Véase J. E. Davis, *Estudio lexicográfico de El Periquillo Sarniento*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1956, p. 102, s. v. hoja.

[9] A. L. Donnel, *El lenguaje del Pensador Mejicano* (México ,1950), p. 90.

[10] Artemio de Valle Arizpe, *Cuadros* (México, 1943), p. 229.

[11] A. Malaret, *Diccionario de americanismos*, 3a. ed. (San Juan, Puerto Rico), 1946, s. v. hoja.

[12] R. Caballero, *Diccionario de modismos de la lengua castellana* (Buenos Aires, 1908), p. 462.

[13] *El Periquillo*, I, 421.

[14] K. B. Gray, *Traditional Love and Customs in Fernández de Lizardi's 'El Periquillo Sarniento.'* 1936, p. 202.

5. **llevarla cocida:** "¿Cuántos [soldados] van a fuerza a la campaña, que no irían si los generales al aproximarse al enemigo publicaran, como Gedeón, un bando para el que se sintiera débil de espíritu se fuera a su casa? Yo aseguro que no pasarían de trescientos valientes en el ejército más lucido y numeroso, **si no la llevaban muy cocida**, o les instigaba la codicia del saco."[15]

¿Significa estar endurecido, o "curtido", en el sentido de tener mucha experiencia? Cfr. "*Estar uno cocido en una cosa*, fig. y fam. Estar muy experimentado o versado en ella." (*Diccionario de la Academia*, s. v. cocido).

6. **la de pita:** "—Pues has de saber —le dije—, que cuando fuí a dar a la cárcel, donde tuve el honor de conocerte, fué de resultas de una manotadilla de amigos... —Conque, ¿en qué paró usted por fin, y cómo fué eso de que fuera a dar a **la de pita** por nosotros?"[16]

Esto tal vez se referirá a la cárcel. En *Don Catrín* encontramos lo siguiente: "...y yo al hospital en calidad de preso. Por fin me dieron por sano y fué preciso salir del *mesón de la pita*; fuí a mi casa..."[17] *Mesón de la pita*, según el profesor J. R. Spell, "se refiere evidentemente a la cárcel. La pita —entre sus varias significaciones— es una especie de agave, y tal vez se aluda aquí a una bebida alcohólica, el pulque, que se hace de un líquido extraído de dicha planta."[18]

Nótese también que una de las expresiones mexicanas para emborracharse es "ponerse *pita* o pisto,"[19] y, curiosamente, que en el argot español *pita* quiere decir aguardiente.[20]

7. **sierra de gallo,** y
8. **sierra inglesa:** "—Mira, no se puede ensamblar la

[redacted]

15 *El Periquillo*, II, 375-376.
16 *Ibid.*, II, 372-373.
17 Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda*, ed. J. R. Spell (México, 1944), p. 76.
18 *Ibid.*, p. 268, nota.
19 *Investigaciones Lingüísticas* (México, 1933-1938), tomo II, p. 135.
20 L. Besses, *Diccionario de argot español* (Barcelona, sin año), s. v. pita; y P. Serrano García, *Vocabulario ilustrado del caló delincuente* (Madrid, 1950), s. v. pita.

pierna, porque el hueso está hecho astillas (y era verdad). Es menester cortarla por la fractura de la tibia, pero para esto se necesitan instrumentos y yo no los tengo.

—¿Y qué instrumentos se han menester? —preguntó el Aguilucho.

Una navaja curva —le respondí—, y una **sierra inglesa** para aserrar el hueso y quitarle los picos.

—Está bien —dijo el Aguilucho.

Y se fueron.

A la noche vinieron con un tranchete de zapatero y una **sierra de gallo.** Sin perder tiempo nos pusimos a la operación.[21]

¿Eran tipos de sierras quirúrgicas?

Hay posibilidad, si bien remota, que sierra de gallo se refiriera a una sierra de segunda mano; véase "*Gallo.* 3. Méx. Lo que se obtiene de segunda mano. 'Vestirse de gallos' es vestirse con ropa que otro ha usado antes."[22]

9. **turca:** "...le encargué que me vendiese mi cama, libros, manto, **turca**, reloj, y cuanto consideré que podía valer algo."[23]

En cuanto a esta palabra, nos encontramos en el mismo apuro que la señorita Gray cuando ella afirma: "It has not been possible to determine what the author meant by the word *turca*."[24]

En Uruguay existe la expresión "cama turca", siendo ésta un tipo de catre.[25] Pero el contexto parece invalidar tal solución, pues es difícil que un estudiante de pocos recursos tenga al mismo tiempo una cama *y* un catre.

10. **verónico:** El baratillero entonces le dijo a un amigo suyo que estaba en su tienda, que fuera conmigo y no me dejara hasta que yo entregara al que me había

[21] *El Periquillo,* II, 382.

[22] Malaret, *op. cit.*, s. v. gallo.

[23] *El Periquillo,* I, 342.

[24] Gray, *op. cit.*, p. 154.

[25] D. Wogan, *Boletín de la Biblioteca Artigas-Washington,* Montevideo, junio de 1946, p. 38.

> dado a vender la capa, que se conocía que yo era un buen **verónico**, pero que aquella capa la había robado a don Celidonio un mozo que tenía, conocido por Periquillo Sarniento."[26]

(En la primera edición, se lee: "...que yo era un *verónico*," omitiéndose el adjetivo "buen".) Para *verónico* Pressley pone la traducción "honest-looking fellow,"[27] lo cual se amolda perfectamente al contexto. Pero, ¿de dónde deriva el traductor su autoridad para esto?

El profesor Bernardo Gicovate es de la opinión que el término "seems related, in meaning as well as sound, to the legend of La Verónica."[28] Y, muy interesante también, el doctor Renato Rosaldo nos propone que posiblemente *verónico* tenga alguna relación con el vocablo tauromáquico *verónica*, sobretodo en vista de que se incluye en el párrafo la palabra "capa." Es decir, ¿significaría *verónico*, en aquel entonces, el poseedor o el manipulador de una capa?

En la siguiente sátira sobre el culteranismo, el adjetivo *verónico* se emplea con el sentido de blanco y —figuradamente— inocente, lo que bien pudiera relacionarse semánticamente con el uso en *El Periquillo*:

> Caracteres de crueldad,
> rígida escribes, Inés,
> con esos de oro cabellos
> en **verónico** papel.
> Vago en tus rizos el aire
> descifre letras, si bien
> libar las del rostro flores
> delinque ya en descortés.[29]

Algunos de los problemas más curiosos y difíciles son términos del juego. Que estos términos no eran —ni en aquellos días— de comprensión fácil es admitido por el mismo Lizardi: "Bien pudo Periquillo haber explicado aquí el mecanismo de estas fullerías, pero sin duda las calló con estudio,

[26] *E. P. S.*, II, 81.
[27] *The Itching Parrot*, p. 172.
[28] Carta a J. E. Davis, fechada el 26 de octubre, 1955.
[29] A. Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas* [1625] (Madrid, 1908), p. 311.

deseando prevenir a los lectores incautos en los peligros del juego, sin enseñarlos a maliciosos. Es bueno saber que hay drogas, pero no saber hacerlas."[30]

La mayoría de estas voces y expresiones de tahures aparecen en cuatro lugares en la novela, los cuales citamos aquí seguidos para evitar repetición excesiva.

(a) "Pues, ¿tú piensas que está en ellos el errar o acertar? No, hijo, está en mis manos. Yo los conozco y sé que **juegan la apretada figura**; y así los amarro los albures de manera que si ponen poco, dejo que venga la figura; y si ponen harto, se las subo al lomo del naipe."[31]

(b) "No hay mejor regla ni más segura, que los 'zapotes, **deslomadas, rastrillazos**' y otras diligencias de las que yo hago, y aun éstas tienen su excepción, que es cuando se la advierten a uno y le ganan con su juego..."[32]

(c) "En verdad que era fullero el Aguilucho, pero no tan diestro como decía; porque en un albur que iba interesado con cosa de doce reales, hizo una **deslomada** tan tosca y a las claras, que todos se la conocieron..."[33]

(d) "Para entrar en esta carrera y poder hacer progresos en ella, es indispensable que sepas... **dar rastrillazo, hacer la hueca, dar la empalmada, colearte, espejearte,** y otras cositas tan finas y curiosas como éstas."[34]

11. *jugar la apretada figura*: Véase arriba el párrafo (a). Según el contexto, esta frase significa jugar o apostar a un naipe de figura de menor valor. Así lo entiende Pressley: "to play the low face card."[35]

12. *deslomada*: Véanse arriba los párrafos (b) y (c). El sentido normal de *deslomada* es, desde luego, la acción y efecto de romper los lomos de algo o de alguien. Ahora es posible que esta maniobra pueda tener que ver con el romper,

[30] *E. P. S.*, I, 278, nota.
[31] *Ibid.*, I, 300.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*, I, 404.
[34] *Ibid.*, I, 278.
[35] *The Itching Parrot*, p. 86.

el quitar o el marcar, de una manera u otra, el lomo de las cartas. Sin embargo, a nuestro parecer *deslomada* quería decir una trampa que consistía en mover subrepticiamente una carta al lomo de la baraja, porque nótese: "...y así les amarro los albures de manera, que si ponen poco, dejo que venga la figura; y si ponen harto, *se las subo al lomo del naipe* [la baraja]."[36]

Donnell[37] y Mapes[38] opinan que *deslomada* equivale aquí a "despropósito, patochada," y es cierto que a veces y como localismo la palabra puede llevar tal significado. Pero en nuestra opinión esa interpretación no se ciñe muy bien al contexto de las dos citas.

13. *rastrillazo*, o *dar rastrillazo*: Véanse arriba los párrafos (b) y (d). Nos parece muy probable que la expresión *dar rastrillazo* tenga parentesco con la locución usada en el Siglo de Oro *dar* (un) *astillazo*, que significaba una trampa en que una carta se metía fraudulentamente entre las demás, sin que los otros jugadores notaran el truco. En *Rinconete y Cortadillo* leemos lo siguiente: "Por último, Rinconete se atrevía 'a *dar un astillazo*' al más puntado mejor que dos reales prestados."[39] Rodríguez Marín aclara que "*dar astillazo* era meter solapadamente una carta entre las demás, para quitar las suertes que derechamente venían a su contrario."[40] No parece difícil que *dar astillazo* y *dar rastrillazo* puedan ser variantes de la misma frase. La primera *r* en *rastrillazo* podría manifestarse por influencia de *dar*, y en cuanto a la segunda *r*, cfr. "Lat. rastellum Sp., Braz., OPtg. *rastrillo* and OSp., Arag., Murc., Ptg. *rastillo*, etc."[41] Quizá haya también paralelo semántico en el uso, en varias partes

[36] *E. P. S.*, I, 300.

[37] Donnell, *op. cit.*, p. 88.

[38] *El Periquillo Sarniento*, ed. E. K. Mapes (texto para estudiantes (Nueva York, 1942), donde se da la traducción "blunder" (p. 78).

[39] M. de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. F. Rodríguez Marín (Madrid, 1920), p. 406.

[40] *Ibid.*, nota.

[41] Yakov Malkiel, "The Etymology of Hispanic 'restolho, rastrojo, rostoll,'" *Romance Philology*, Vol. I (Feb. 1948), p. 218, *et passim*.

de Hispanoamérica, de las voces *rastrillar* y *rastillar* con el sentido de robar o hurtar.[42]

14. *hacer la hueca*: Véase el párrafo (d). Esta expresión querrá decir o doblar la baraja hacia adentro para que aparezca cierto naipe, o hacer pequeña concavidad en cierto naipe, la cual se puede sentir con la mano al barajar o cortar. Si tal interpretación es acertada, la frase es sinónima de la antigua locución *dar boca de lobo* que se halla en *Rinconete y Cortadillo*, etc.[43]

15. *dar la empalmada*: Véase el párrafo (d). Debe significar ocultar un naipe en la palma de la mano (véase "*Empalmar.* To palm (a card)." —*Holt Spanish and English Dictionary*, New York, 1955).

16. *Colearse*: Véase el párrafo (d). *Colear*, según Augusto Malaret[44] y Roberto Restrepo,[45] puede significar petardear, no pagar; y aunque aquellos lexicólogos no registran la forma reflexiva del verbo, ese sentido se ajusta bastante bien al contexto en párrafo (d).

17. *espejearse*: Véase el párrafo (d). Para la explicación de este embuste, no tenemos teoría alguna, a menos que signifique usar un espejo para ejecutar la trampa.

JACK EMORY DAVIS,
Universidad de Arizona.

[42] Véase J. E. Davis, *op. cit.*, p. 167, s. v. rastrillazo.
[43] *Ibid.*, p. 21.
[44] A. Malaret, *Los americanismos en la copla popular y en el lenguaje culto* (New York, 1947), p. 45.
[45] R. Restrepo, *Apuntaciones idiomáticas y correcciones de lenguaje* (Bogotá, 1943), s. v.

RESEÑAS

JULIO CORTÁZAR, *Final del juego*. México: Los Presentes, 1956.

Julio Cortázar (Argentina; 1916) es uno de los mejores prosistas que surgieron de 1940 a 1950. Posición de veras meritoria, si se tiene en cuenta la calidad de sus compañeros de generación: H. A. Murena, Beatriz Guido, Estela Canto, Julio Ardiles Gray, Juan Carlos Ghiano y otros.

Llamó la atención con *Los Reyes* (1949), poema dramático en prosa. Prosa de notable fuerza en la definición de imágenes e ideas. Allí propuso una curiosa variante al mito del Minotauro. Ariana, enamorada de su monstruoso hermano el Minotauro, da el hilo a Teseo, no para que salga a salvo del laberinto, sino para que el Minotauro lo destruya y escape. Pero el Minotauro prefiere morir. Se deja matar para así sobrevivir oscuramente desde los sueños e instintos de Ariana; más, desde los sueños e instintos de todos los hombres. El Minotauro, desde entonces, habitará en nuestra sangre, nos regirá como un duende.

Ya en *Los Reyes* reconocemos el tema favorito de Cortázar: lo monstruoso, lo bestial, misteriosamente prendido al destino humano. Repárese en el título —tan significativo— del libro que le siguió: *Bestiario* (1951), cuentos fantásticos. Y en *Final del juego*, también colección de cuentos, reaparece el tema en "Axolotl", donde el narrador siente que es uno de los monstruos que está contemplando en el acuario. Aunque el tema de sus cuentos no sea la vida bestial, Cortázar ha de bestializar al hombre en crueles descripciones, como en el pesadillesco relato "Las Menadas". Es posible que un lector no muy atento, al dejarse impresionar por la aguda percepción de detalles con que Cortázar empieza sus narraciones, crea que va a enfrentarse con hombres y cosas de todos los días. Pronto advertirá, sin embargo, que un aire de alucinación y de

poesía se mete por los intersticios de la realidad, envuelve el episodio y lo hace acabar en fantasmagoría: así en "La puerta condenada", "La noche boca arriba" y "La banda". Con todo, estos cuentos están malogrados. Uno espera más de un escritor tan inteligente, culto, imaginativo y observador como es Cortázar. Parece escribirlos con desgano; con el desgano de un joven que llega tarde y se encuentra con una literatura —Kafka, Borges— a la que admira sabiendo que no podrá superar. En esos casos, la voluntad de perfección formal puede llevar a la imitación de modelos perfectos. Hay que defenderse, ¡qué otro remedio! cultivando ciertas imperfecciones. Manifestación de desgano es la débil composición de los cuentos de Cortázar: los deja a medio hacer, con cabos sueltos. El desenlace de "La noche boca arriba", por ejemplo, pudo haber sido magnífico: está, sin embargo, apenas abocetado. Acaso por el presentimiento de que, de trabajarlo mejor, su cuento resultaría "a la manera de Borges". Otra manifestación de desgano es su estilo, excesivamente pegado a formas locales del coloquio y, por lo tanto, necesitado de notas al pie de página para el lector no argentino. Claro que sus coloquialismos son el tejido en que se entraman sus cuentos: es la técnica del monólogo interior que nos evoca el flujo y reflujo de la conciencia de sus personajes-narradores. El ejemplo más extremo es el cuento "El Torito". Aquí el narrador es Justo Suárez, el boxeador argentino de la triste fama, y lo oimos expresándose en su lengua arrabalera. En "Los venenos" el narrador es un niño; en "Final del juego", una niña; en "El móvil", un *guapo,* un *matón* de los barrios bajos de Buenos Aires; en "La noche boca arriba", un herido febril. Desgraciadamente Cortázar tiende a dar más valor a estos ejercicios lingüísticos que a la construcción de los cuentos mismos. Como Cortázar no es ni boxeador ni criminal ve esos mundos con una lejanía muy parecida a la perspectiva artística; el esfuerzo de remedar sus lenguas es tal que se cree eximido del deber de componer con igual rigor. Acierta más cuando el estilo de análisis interno está en boca de niños o del herido que se consume por la fiebre; pero aun aquí se descuida en el redondeo final. Cuando decimos que la debilidad de Cortázar está en la composición de sus cuentos no nos referimos sólo al argumento, la caracterización, la situación o el desenlace, sino a la falta de unidad tonal: a veces la atmósfera de magia, de angustia, de pesadilla se disipa por intervenciones humorísticas. Las observaciones satíricas —y ya se sabe que la sátira es antipoética— suele romper la unidad lírica de sus páginas, como en "Las Menadas". En "La banda" hay también intenciones satíricas: esa "reali-

dad" fea, sórdida, absurda, grotesca es la del peronismo. El protagonista, Lucio, "comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, al Galeón, a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte". Y, disgustado, se desterró de la Argentina. Uno sospecha que esa inundación de vulgaridad arrambla también la lengua de escritores educados en literaturas refinadas y políticamente adversos al peronismo pero que, de pronto, creen que hablar como la masa es gracioso (Bioy Casares, Borges) o vigorosamente real (Cortázar).

A pesar de todo lo dicho, este libro revela a uno de los buenos cuentistas jóvenes de Hispanoamérica, y los críticos tendrán que estar atentos a su obra futura. Recientemente Cortázar ha traducido las *Obras en prosa* de Edgar Allan Poe (2 vols., Universidad de Puerto Rico, 1956): en su excelente Introducción Cortázar prueba que también conoce los secretos teóricos del cuento. Y, en efecto, algunas de las finas observaciones que hace a los cuentos de Poe podrían valer también para sus propios cuentos.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT,
Universidad de Michigan.

EDUARDO GUTIÉRREZ, *Croquis y siluetas militares. Escenas contemporáneas de nuestros campamentos.* Estudio preliminar de Alvaro Yunque. Librería Hachette, Buenos Aires, 1956.

La materia épica contenida en las guerras de la independencia, las luchas de fronteras y hasta las bregas de bandos caudillescos, han estimulado primero en la poesía argentina, luego en la narrativa y en el teatro, manifestaciones de despareja calidad. La novela romántica apenas abordó la historia heroica, y a pesar de las objeciones previsibles, podemos afirmar que el *Facundo* de Sarmiento es el primero y hasta hoy el más logrado intento de narrativa con asunto heroico. Más feliz ha sido el tema de frontera: "La cautiva" de Echeverría inicia el enfoque del conflicto criollo-aborigen que el *Facundo* soslayaría inexplicablemente, hasta que su autor lo enfrenta, años después, aunque con bagaje pesadamente erudito y gran amplitud de radio, en *Conflicto y armonía de las razas en América. Una excursión a los indios ranqueles,* de Lucio V. Mansilla, igual que los libros de Zeballos, amplían esta breve bibliografía de la primera época. Todos ellos, igual que el titulado *Croquis y siluetas mi-*

litares, motivo de la presente reseña, o algunos de los relatos contenidos en *Tradiciones argentinas* de Pastor S. Obligado, requirieron la observación personal, la experiencia viva en el terreno; es quizás esa circunstancia la que confiere a las narraciones de frontera —el mismo *Martín Fierro* lo es en gran parte, al igual que el *Santos Vega* de Ascasubi— una vitalidad que los hace de interés permanente, aunque hasta Lugones la substancia heroica no hallara al autor que le infundiera jerarquía esencialmente estética. Pero en Lugones, cuya *Guerra gaucha* nos hace sospechar un inmortal poema en prosa si los excesos de refinamiento verbal no lo afectaran en tanta medida, no hay testimonio, sino reelaboración. Aparte los estímulos de sugestión paisajística, Lugones pone en juego el acicate del fervor patriótico con sostenido énfasis. Estos estímulos no faltan naturalmente en *Croquis y siluetas militares* de Eduardo Gutiérrez, ejemplo antitético de Lugones en cuanto a desvelos descriptivos y pulcritud expresiva. Alvaro Yunque, en el prólogo a estas páginas, ha puntualizado bien la narrativa de este periodista que consiguió hacerse leer apasionadamente por su generación y creó mitos de perdurable popularidad. Juan Moreira, surgido de los prontuarios policiales con prestigio de cuchillero, se transforma, por virtud idealizadora de Gutiérrez, en heroe romántico, al que no falta ni un destino implacable, ni un enemigo que le niega toda tregua, ni una pasión de justicia que hace de él un reivindicador social al mismo tiempo que le proporciona aureola de leyenda al caballero audaz y hermoso en el perfil y las actitudes.

Queda dicho que Gutiérrez fue periodista. Como tal escribió noche a noche en letra menuda y prolija su parte de folletín, que en las horas de la madrugada abandonaba a las prensas urgidas por la aparición inminente. Nunca corrigió pruebas, y así los libros, cuando el editor despierto captó las posibilidades comerciales que se le ofrecían, repitieron errores, solecismos e incongruencias, que de todos modos el lector pasaría por alto para llegar al meollo emocionante del relato. Fue un ilustrador como José S. Alvarez (Fray Mocho), aunque con menos sagacidad y gracia, de vidas de pícaros y ladrones. Pero la novela policial no es mera elaboración de notas prontuariales; Gutiérrez, por natural propensión a la aventura de los valentones, busca —y halla—, en la historia menor, todo lo que es capaz de sostener en el lector su gusto por lo inesperado o sensacional y su ávida capacidad efectiva. De ese modo, hasta el período de Rozas sirve, lo mismo que la foja policial, para la composición novelesca de ribetes patéticos con lances de soldados, guapos y malevos. Pero lo genérico está en Gutiérrez signado por una predilección senti-

mental: el gaucho. Ya la poesía gauchesca había cumplido sus aportes para la exaltación inveterada del heroe pampeano. Gutiérrez parece glosar, a ratos, el *Martín Fierro* en el *Juan Moreira,* el *Juan Cuello* o el *Santos Vega,* novela ésta que mata un héroe legendario —el puro payador del Tuyú— para hacer de él una adocenada figura en la galería de bravos perseguidos. Pero cuando Gutiérrez ha sido testigo, su pluma sabe contenerse, sin embargo, en una respetuosa distancia objetivadora. También sus *croquis* recuerdan páginas de las novelas más difundidas, pero el intento ennoblecedor se ajusta a una materia de por sí éticamente noble, de manera que el fin se adecúa a los medios. Estos comandantes y soldados tienen una soberbia pasta épica, que Gutiérrez subrayó con comodidad. Hay rasgos de increíble audacia y de pavoroso valor, pero una lógica más sutil los gobierna, y aun hallándonos tan lejos de ese mundo abigarrado, caótico y sin embargo pletórico de alegre gozo, aceptamos sus retratos, a los que una innegable condición narrativa ha elevado sin hacerles perder contacto con la tierra. Hay aquí nombres ilustres, pero también nombres que sólo viven, como en Pastor S. Obligado (*Tradiciones argentinas*), por estas páginas. Lugones se vió obligado a considerar anónima la guerra en el norte, cuando planeó *La guerra gaucha,* y concentró, al final, en la figura iluminada de Güemes, todos los haces de gloria. Gutiérrez parece invertir el plan —dicho sea esto sin otro fin que el de hallar similitudes a la distancia—. Da tantos nombres como puede y cuando al final comprueba que "unos quince o veinte nombres" suman escasamente el número de los que alentaron aquellas hazañas, cierra el volumen con un homenaje a "El soldado de línea" y a los que, integrando una masa sufriente, compartieron la dura vida de fronteras. Él había soportado esta existencia junto al comandante Hilario Lagos, motivo de constante exaltación en el libro. A Gutiérrez le interesa el retrato. Aquí, como en las novelas, hay numerosas imágenes detenidas en la más minuciosa observación. Algunos son bellos héroes, como el Juan Moreira, pero donde se acentúa el pincel deformador es, por el contrario, en algunos retratos de horrible fealdad: tal el de Mañanita, "que sin ser tuerto, tenía un solo ojo abierto; el otro —continúa Gutiérrez— estaba eternamente pegado a un torrente de lágrimas congeladas". A veces el rasgo moral contradice el perfil físico en lejana pero aun predilecta contraposición de lo "sublime" y lo "monstruoso" de Víctor Hugo. Otras, en cambio, como en el tuerto Sarmiento, no: "era el genio de un tuerto —escribe—; con el alma de un genovés y puesto en boca de un marinero catalán". Lecturas de A. Dumas dejaron

su huella: hay tal héroe "con alma de D'Artagnan"; tal capitán que "es el Lagardere de nuestro ejército". Por excepción brilla alguna rápida pincelada para fijar una imagen humana: "...todo aquel alineamiento agudo, armónico en su expresión, revela un espíritu sutil y una claridad de observación segura". Pero, a fuerza de repetidas, las formas se vuelven anodinas, los frecuentes adverbios permanecen descoloridos mientras avanza el libro en fáciles soluciones. El más notable de estos "croquis" es quizá el de Gregorio Carrizo. Además, Gutiérrez describe encuentros, escaramuzas, duelos, asaltos y malones. Prefiere localizar el interés en una figura para destacar, en medio de la brega, un acto particular de heroísmo, en vez de desplazar su mirada por el campo total, aunque en algunas páginas, como en "El comandante Heredia", por ejemplo, hay abierta lucha con indios, observada en el desplazamiento y choques de hombres, con empeño en sostener el dinamismo propio de la acción. Y ésta es una virtud que debe reconocérsele.

La muerte domina en el libro, aunque a veces los hombres se ríen a carcajadas hasta de la propia condenación en ese infierno de hambre y sed que es la frontera: "No tenemos el cuero pa' negocio", es la frase que más se oye en boca de los soldados. Un capítulo, "Presentimiento de muerte", con sus temblores de anuncios fatales, da el tono del estoicismo común. Hay también numerosas anécdotas, algunas humorísticas, otras de tremenda desesperanza, bailes entre indios y hasta escenas de carnaval con bromas de fingida coquetería femenina. El lenguaje de Gutiérrez es una crudeza sin reparos. Insiste, con porfiada frecuencia, en provocarnos repugnancia o en reflejarnos la que sus protagonistas padecen entre la mugre y los alimentos inmundos. No podríamos extraer una sola página de antología, pero tiene aciertos parciales indudables. Los ya anotados y entre otros, éste: "... [el batallón] miraba como su parte de paraíso, aquel pedacito de trapo desgarrado y mugriento de sangre y humo, último resto de la brillante bandera". Y en "Un baile monstruo" hay páginas de jugosa intención, escenas observadas con ojo atentísimo y humor irónico. Por ellas y otras que al pasar se han señalado, tal vez sea *Croquis y siluetas militares* el libro que representa mejor al verboso, dinámico, abigarrado y sostenido escritor que fue el periodista Eduardo Gutiérrez.

GUILLERMO ARA,
Universidad de Buenos Aires.

PASTOR S. OBLIGADO, *Tradiciones argentinas*. Selección y estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya. Librería Hachette, Buenos Aires, 1956.

La literatura argentina cuenta con un número no escaso de libros que nacieron con el fin —a veces sostenido por un vivo estado emocional— de evocar lugares, personas y hechos del pasado. Estos libros, que alcanzan en ocasiones el valor de testimonios autobiográficos, carecen por lo general de calidad literaria. Aunque contradictorio, el privilegio de la expresión lograda es común hallarla en libros cuya pintura del pretérito se apoya más que en la experiencia personal, en el documento y en la intuición creadora. Las páginas de este carácter que han dejado Morales, González Arrili, Bucich Escobar o Mujica Láinez de la vida porteña, sostienen sobre una base de indiscutible fidelidad, el equilibrio formal que se echa de menos en una lectura de Víctor Gálvez (*Buenos Aires desde setenta años atrás*) o en esta que hoy reseñamos, de Pastor S. Obligado. Así en lo que concierne al ámbito porteño; en un radio más amplio, el de las guerras de la independencia o de la frontera interior por ejemplo, *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones o *El último perro* de Guillermo House superan con mucho la buena intención reminiscente y hagiográfica que cumplen las páginas de Eduardo Gutiérrez (*Croquis y siluetas militares*) o las del mismo Pastor S. Obligado en igual aspecto de sus "tradiciones".

Son las de Obligado —y el título con clara contaminación de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma nos lo anticipa —versiones fragmentarias del pasado: experiencias vivas del propio autor, testimonios de contemporáneos o frutos de remoción en polvorientos archivos. "Exhumador de antiguallas" le llamó certeramente el autor del prólogo a esta selección, y Obligado mismo se reconocía como "el único que se ocupa en exhumar viejas glorias patrias muy queridas". Este apego al pasado que se mira con nostalgia, produce, no obstante el impacto emocional frecuentado como estímulo de la emoción fácil, raras páginas excelentes. Resulta por momentos una retahila de nombres descoloridos, un inventario de vecinos (como en algunas páginas de las *Memorias* de Mansilla); enumeración de calles o lugares sin mayor virtud evocativa.

Nació Obligado en 1841, hijo de una rama largamente arraigada en el país. Estudió Derecho, fue soldado en Pavón. Hizo periodismo en diarios y revistas. Todas sus "tradiciones" se publicaron a lo largo

de 32 años —desde 1888 a 1920— y suman diez series. El primer ensayo fue una novelita de fondo histórico, *El hijo de Mayo* (1862), que puede considerarse el germen de la sostenida obra de evocaciones que dejó. Ricardo Palma, cuya colaboración en la *Revista de Buenos Aires* fue asidua desde 1863, despertó interés y admiración inmediatos en Obligado joven: el notable escritor peruano le daba, con sus "tradiciones", una pauta insuperable para concretar el entusiasmo del pasado en una obra de recreación literaria con sentido local, como su pasión lo requería. Menos vuelo imaginativo, una sumisión más docente que estétisa al dato histórico, indudable limitación de los recursos plásticos, impidieron que nuestro autor convirtiera su labor de constancia fervorosa, en poco más que estímulos para la curiosidad del lector inmediato y gusto de la reminiscencia con sabor patriótico. El material es heterogéneo y no se reduce al campo de lo argentino, ni queda limitado a su siglo. De la historia algo tomó de los primeros días de la colonia; le interesó el siglo XVIII, quizás por la densidad anecdótica que la sociedad ya evolucionada le ofrecía, pero los primeros años del siglo XIX lo retuvieron especialmente. Supo extraer de papeles volantes, anónimos, coplas y charlas de café la substancia de rebeldía que ya germinaba ostensiblemente. Esta selección incluye "El niño patriota", tradición denotadora de ese espíritu. El comienzo del relato se fija en un día 3 de febrero de 1810, cuando el virrey Cisneros recibe una nota sin firma donde empieza a leer: "Ya somos grandecitos. Trescientos años de tiranía se cuentan dobles, como en la frontera...". Mostró Obligado los días del virreinato y caracterizó a veces con fina ironía la figura de Cisneros, a quien Buenos Aires dispensó una fría acogida en vísperas de la revolución. Está también el virrey Liniers en más de una anécdota que lo muestran ya con intenciones rebeldes, aunque motejado de indeciso. Los documentos coloniales le sirvieron para muchas otras páginas que la selección dejó al margen, a fin de hacer lugar a las que más directamente atañen al pasado argentino en el período independiente. De ese modo, la parte reunida alcanza la unidad testimonial que concierne a más de un plano en ese corte de una realidad original: el de las campañas militares (recuerdos o anécdotas del pasado remoto o inmediato); el de la ciudad (evolución edilicia, vida en los salones, cafés, librerías, tiendas y boticas, escuelas, paseos y lugares de diversión). La vida porteña es la más documentada, naturalmente, y se exhibe a lo largo del siglo. "La última corrida" se sitúa en el año 1809. "La campana del Cabildo", aunque encierra también un panorama del Buenos Aires antiguo, es una visión

de la ciudad en sus días, con la mirada puesta en una perspectiva original desde la altura, y un registro de calles, lugares y personas, notable por la anotación pintoresca y minuciosa de la existencia porteña. "Mucho por nada" es un cuadro a estilo de Larra: un simple resbalón callejero que produce general batahola en días de presunciones revolucionarias. Una variante de mucho interés en la pintura de Buenos Aires ofrece "La botica más antigua" y "...Fe...amistad", el primero síntesis colorida de "esas boticas y farmacias hacia todo rumbo establecidas, generalmente en esquinas frente a iglesias..."; y el segundo, historia del viejo Café de la Amistad, cuyas puertas se abrieron en 1842 y que él vió clausurar cincuenta años después. "La escuela de las Rodríguez", sentido dibujo de lugares y personas, tiene el recuerdo íntimo a cada paso: "...parecíame revivir todo mi pasado infantil —escribe Obligado— como si hubiera quedado dentro de esas viejas paredes". "La cuna de un poeta", es historia de una "blanca casita vieja, que si pasa de un piso no llega a dos...", donde nació Florencio Balcarce, hijo del general ilustre y un delicado poeta muerto muy joven cerca de San Martin, en Francia. El sentimiento de la patria, latente o explícito siempre, se expresa bien en "El que izó la primera bandera" y en "El primer grabado", ilustraciones de nombres desconocidos u olvidados que se vinculan a símbolos de argentinidad. En "La campana de la libertad" rinde homenaje al bronce del Cabildo, y en "Fiestas argentinas en San Felipe", a las manos femeninas que bordaron la bandera de Lavalle. Algunas de las páginas que detienen un instante de la vida de San Martín, del Almirante Brown, Dorrego o Lavalle también se recogen aquí. Rozas centraliza el interés en varios relatos; entre ellos "La caída de un tirano", excelente pintura de un momento histórico. Con ésta se vincula otra de intención criollista, notable en la tipificación psicológica: "Centenaria", "que había visto crecer a la patria y sus recuerdos remontaban más allá...". Rozas es aquí "el padre de los *probes*". Hay un retrato, el de don Francisco, "el viejo tío Pancho del pago, alto, grueso, corpulento...", verdadero "tata" en la fidelidad connotadora de Obligado. Otro aspecto del vivir argentino en los días primeros ofrecen "El capitán pajarito" y "Casamiento a puñaladas", que reviven dos figuras, casi dos tipos de relativa frecuentación literaria: el de un capitán vuelto sacerdote, grave y dulce, y el de un padre que aplica la fuerza cuando falla la persuasión. Son, sobre todo las de ésta última, páginas de buena factura y colmadas de intención. La alabanza de lo antiguo que permanece y la nostalgia de lo que se va, envuelve como una atmósfera casi

todas las "tradiciones". Obligado tiene el espíritu de ese personaje suyo "que hacía pasar todo progreso sin pestañar, protestando siempre contra lo nuevo". Su doña María, de "Centenaria" llora en presencia de la primera locomotora, pero al cabo se consuela porque, como ella dice, "donde sus rieles acaban, mi carreta sigue...". Obligado viajó mucho por el país, por Oriente, por Europa y Estados Unidos. La grandeza creciente de Estados Unidos lo asombró. Se preguntaba, ante el descubrimiento de "algo providencial en la misión de ese pueblo", si llegarían los Estados Unidos "a ser la primera nación del mundo como sus hijos lo pretenden". Su sentido de lo argentino hizo que resistiera, no al progreso como puede sospecharse por sus páginas, sino a lo extranjero acogido sin discriminación. Esta resistencia se observa más de una vez: en "Mucho para nada" ("...de los que siempre andan denigrando al país en que se enriquecen..."); en "Centenaria" ("medio hereje —la ciudad— por tantos *naciones* [extranjeros, gringos] ..."); en "La campana de la libertad", donde alude a la condición del negro en Estados Unidos. En otra parte ataca el imperialismo británico. Escribe: "Nos tienen conquistados por completo... la bandera roja flamea sobre todo... sólo se oye hablar inglés"; son palabras que pone en boca de María, de la citada "Centenaria", que "era goda y federal (y) lamentaba la caída de España y del Restaurador...". No fue Obligado un escritor de estilo propio, ni siquiera un escritor de estilo vigilado. No le interesó el primor de la frase ni el cuidado del lenguaje que registra sabrosos modos populares. Le bastaba el sabor que destilaba la reminiscencia y confiaba a la emoción del momento el timón de la frase. Esta espontaneidad es a veces afortunada, porque el pasado volvía efectivamente a él con cierta ligera niebla expresada en su prosa múltiple y desgarbada, a la que nunca falta un latir cordial de contagiosa simpatía.

GUILLERMO ARA,
Universidad de Buenos Aires.

MARTA BRUNET, *María Nadie*. Empresa Editora Zig-Zag, S. A. Santiago de Chile, 1957.

La conocida autora chilena, Marta Brunet, ha entregado a sus lectores una nueva novela que sin duda ha de marcar un momento muy

especial en su producción literaria. Consta la obra de dos partes principales: *El pueblo,* 114 páginas, y *La mujer,* 42.

Aunque muy celebrada por sus libros anteriores y en particular por *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1925, *Bienvenido* 1926), aparte de varias colecciones de cuentos, la novelista, en *María Nadie,* defrauda las esperanzas que en ella se cifraban, pues su composición adolece de serios defectos en la estructura, revela poco poder creador y proporciona un aporte artístico muy pequeño a las letras de su patria. Una caída de esta magnitud es por cierto lamentable, tratándose de una escritora a quien creíamos fogueada en el cultivo de un género bien definido.

Los temas, bastante convencionales y explotados hasta el cansancio por otros escritores, se reducen a presentar los catastróficos efectos que producen en una joven inocentona, los engaños de que la hace víctima un descarado personaje donjuanesco, hijo de familia rica. La vergüenza y el amor propio llevan a la protagonista a alejarse de la capital y buscar refugio en un apartado pueblo chico donde nadie sepa la desgracia que le ha ocurrido. La reserva que ella guarda y el enigma que rodea a su persona ocasionan chismes y comentarios, creándole un clima totalmente hostil. Como es de esperar, la pobre desterrada tiene que abandonar la localidad cuando, al tratar de mostrarse amistosa, choca con una mujer del pueblo que la insulta y desprecia públicamente en un bochornoso incidente. La corta permanencia de esta moderna Magdalena en un pueblo ignorante, si bien trabajador, no encuentra otro momento de felicidad que la compañía de dos chicos a quienes entretiene secretamente en las horas libres que le deja su ocupación de telefonista. No faltan, por supuesto, los avances interesados de un hombre casado, ni dejan de abundar los comentarios corrientes de comadres insidiosas que suponen toda suerte de maldades.

Las dos partes de que consta la novela se notan yuxtapuestas a la fuerza. La descripción del pueblo chico, en especial las ocupaciones de los habitantes y la forma en que éstos llegaron a establecerse en la localidad, sirven de larga introducción, con gran acopio de datos innecesarios, a la llegada de la pobre seducida cuya tragedia en la capital, partida al exilio y constantes recuerdos de su desgracia quedan expuestos en las 42 páginas restantes, a manera de epílogo de los insultos recibidos en un teatro improvisado para la representación teatral que, por primera vez en la historia del pueblo, va a realizarse ante la casi totalidad de la población.

La adición desmedida de cuadros y episodios narrados con suma

brevedad y la acumulación interminable de antecedentes acerca de la familia y cada una de las características de los personajes centrales, llenan las fragmentarias páginas de la primera parte, en tanto que la segunda detalla hasta el más pequeño pormenor la gestación, curso y desenlace de un vulgar engaño que se prolonga en el consabido amancebamiento y su cortejo de ansiedades, acompañantes inseparables del fatal embarazo y aborto.

Chocantes resultan el tono innecesariamente crudo, el prolijo deleite y la incansable insistencia con que la escritora se esmera por comunicarnos situaciones que, por algún motivo, cree que lograrán interesarnos. La frecuente afición a aludir y preocuparse de los problemas sexuales de los personajes, nota muy característica de cierto sector rezagado de la novelística chilena, y la repetición de la misma cantinela, hasta con las mismas palabras, sin otro propósito que traer a colación asuntos escabrosos, resultan ser recursos algo burdos que llegan a hacer pensar en una posible carencia de imaginación o de incapacidad para observar nuevos y más interesantes aspectos de la vida humana. El caso del marido cansado de su mujer, los frecuentes adulterios de esposos hastiados, la fácil entrega de mujeres inocentonas o ignorantes, así como toda suerte de alusiones desvergonzadas a ciertos actos que por pudor realizan los humanos en la intimidad más completa, afloran en esta novela con frecuencia y minuciosidad que llegan al límite de la majadería.

La nota más alentadora se da en forma indirecta y acaso sin que la autora tuviera la menor intención de ponerla. Se observa la facilidad con que prosperan los personajes que están dispuestos a trabajar, no obstante sus escasas luces intelectuales. Destácase Reinaldo, individuo apagado y mediocre, don Juan fracasado en sus intentos de aprovecharse de la telefonista, el cual, a pesar de su poca preparación, forma hogar, sin eximirse de cometer adulterios a diestra y siniestra, hasta que por fin se labra un porvenir respetable en el pueblo. Igual cosa puede decirse de la Petaca, mujer del pueblo que, de humilde pero hacendosa criada, logra surgir hasta establecer un negocito que le da para ganarse la vida y poder dominar la de su esposo Lindor, perfecto zángano que no hace sino malgastar los pesos que le proporciona la holgura económica de su dominante mujer. No poseen los personajes de Marta Brunet los problemas monetarios que devoran a los de otros autores chilenos. Demuestran, por el contrario, una sorprendente facilidad para desempeñar sus deberes ocupacionales y perseverar en ellos a pesar de que puedan ser rutinarios o mal pagados. Este último es el caso de la telefonista

durante los años que pasa en Santiago. El desequilibrio está, por lo tanto, en la caracterización emocional, recargada y artificial, que Marta Brunet hace de sus personajes.

No llama la atención el medio, ni menos el paisaje, en que se desarrolla la acción; el pueblo pequeño, aislado, agreste, vegetativo y atrasado del sur de Chile. La escritora se esfuerza por agigantar la estatura psicológica de los personajes y en particular de los femeninos. Los masculinos, ya lo hemos dicho, viven con la obsesión pasional, pero las mujeres son, por lo general, o dominantes o sumisas víctimas del hombre. Entre las primeras se destaca la Petaca, ama y señora de una casa en que es ella quien manda con suprema autoridad porque es la que trabaja, mantiene a la familia y dispone de la iniciativa comercial que les ha traído bienestar a todos. No escasean, por otra parte, las esposas abnegadas y diestras en el manejo de la casa y en el arte de hacerse las que no ven las aventuras amorosas de sus respectivos maridos. No faltan las chismosas que enlodan sin piedad la dignidad del prójimo, ni las ligeras e ignorantes que están dispuestas en todo momento a ceder. La protagonista pertenece también al grupo de las abnegadas, aunque no queda libre de culpa por el desliz que mancha su vida. Despreciativamente la llaman María Nadie quienes la odian por el aislamiento en que vive. Se la cree orgullosa, siendo que su nombre es María López, "un apellido que lo tiene cualquiera" y que "es como llamarse María Nadie". Es un tipo convencional de oficinista, seducida con rapidez y facilidad por un individuo donjuanesco, rico y descarado, a quien la joven había conocido la misma noche de su desgracia y cuyo nombre vino a saber al día siguiente. La falta de voluntad de María durante el curso de la aventura y los meses que duró su amancebamiento con el galán, de súbito se convierten en un cúmulo inesperado de virtudes con que la autora la engalana, quizás para que la joven aparezca como mártir más digna de lástima ante la incomprensión pueblerina.

En suma, la novela descansa sobre frágiles cimientos, ya que su composición no es más que una serie de añadidos episódicos carentes de trabazón armónica. Los personajes, mal motivados y peor delineados, se lanzan a actuar, o sin tener meta, o por un derrotero tan fijo que no cabe dudas del lugar en que van a parar. Por eso es que el lector pierde todo el interés que quizás se logre despertar en algunos segundos. Hasta los chicos con que se entretiene la telefonista y la Petaca son casilleros en que van a calzar los episodios que vemos avecinarse.

De una autora que lleva más de treinta años de labor literaria, el

público lector y la crítica tienen el derecho de exigir menos precipitación y muchísima más meditación en los planes de composición. Especialmente recomendable sería un grado mucho más alto de delicadeza expresiva, más a tono con el buen gusto y la deferencia que se les debe a los lectores cultos. El deseo que posee todo escritor de alcanzar un lugar destacado en las letras nacionales y continentales se logra sólo cuando se realiza en forma sostenida o renovada una obra artísticamente creadora, novedosa y bella. La de Marta Brunet constituye un lamentable manchón, casi imperdonable, que resta brillo al buen nombre de escritora con que estaba procurando consagrarse.

HOMERO CASTILLO,
Universidad de Northwestern.

RAÚL SILVA CASTRO, *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Editorial Gredos [Biblioteca Románica Hispánica], 1956.

A la ya nutrida bibliografía crítica que tienen a su haber la vida y obra de Rubén Darío, se ha agregado recientemente un documentado estudio del investigador chileno Raúl Silva Castro. Los trabajos que hubo de realizar el autor para llenar con certera precisión los muchos vacíos que aún quedaban en la vida del vate nicaragüense durante su permanencia en tierra chilena, desde el 24 de junio de 1886 hasta el 9 de febrero de 1889, han exigido un prolongado y paciente período de veinticinco años de pesquisas encaminadas todas ellas a determinar "las relaciones literarias que mantuvo Rubén Darío con Chile, tanto en los días de su vida en este país, como en algunos de los años siguientes".

Deja bien establecido el señor Silva Castro que los anhelos del maestro modernista de llegar a tierra chilena se vieron estimulados por el político y orador cubano Antonio Zambrana y por el poeta salvadoreño Juan José Cañas, admiradores del refinado ambiente artístico y cultural que a la sazón predominaba en Chile. Las esperanzas de Darío no se vieron defraudadas al llegar a territorio chileno, ya que no tardó en trabar estrecha amistad con el distinguido Eduardo Poirier, a quien sirvió de "inteligente colaborador" en la composición de la novela *Emelina* presentada por ambos al concurso del diario porteño "La Unión". A base de los rasgos estilísticos que observa en la novela, Silva Castro procura establecer la cuota que cada autor aportó:

> El estilo de estas páginas es algo solemne (se refiere el crítico a la primera parte); las frases se agrupan en períodos y párrafos extensos; el autor ha tomado muy en serio su asunto y no se permite libertad alguna con él. Otro tanto puede decirse de los ocho primeros capítulos de la segunda parte. Pero de pronto, en el capítulo IX de ésta, titulado **Tito Matthei**, descripción espiritual y fantástica de París, como trazada por quienes lo soñaban y no lo habían visto aún sino en artículos,... una nueva mano aligera el curso de la narración. Darío ha llegado. Escribe una lengua rápida, nerviosa, abigarrada, llena de ex abruptos y esmaltada de palabras exóticas. En la tercera parte, si se atiende a las mismas indicaciones, corresponderán a Darío los capítulos I, II, V, VIII y XI, por lo menos. En los demás la colaboración de ambos autores parece compaginarse estrechamente, y al leerlos se llega a creer que fueron escritos en compañía.

Tampoco se le dificultó a Darío la labor periodística que le permitiría ganarse la vida en esos años. Se le acogió sin reservas en las columnas de "El Mercurio" de Valparaíso y sobre todo de "La Época" de Santiago, rotativo este último en el cual conoció a todos aquellos escritores chilenos que siempre "buscaron la amistad de Darío desde que tuvieron noticias de que éste se hallaba en Santiago".

A pesar de que, como afirma Silva Castro, "El carácter de Darío no era apropiado para abrirle un paso más rápido a la holgura... se hizo de amigos sinceros, entusiastas de su talento y que creyeron a pies juntillas en su espléndido porvenir". Cuéntase entre estas amistades, nombres de tanta influencia como Carlos Toribio Robinet, Manuel Rodríguez Mendoza, Alfredo Irarrázaval Zañartu, Nicanor Plaza, Pedro Nolasco Préndez, Ramón Vial Bello, Narciso Tondreau y sobre todos Pedro Balmaceda, cuya íntima amistad tanto bien espiritual le haría a Rubén por las estimulantes novedades artísticas de toda suerte que rodeaban la vida un tanto enfermiza del idolatrado hijo del Presidente de la República de Chile. Y todas estas muestras de afecto le eran dadas a pesar de que, como afirma Luis Orrego Luco, "Era Rubén Darío un joven de aspecto adusto y taciturno, miraba vagamente hacia dentro, como si quisiera hacer vida interior. Hablaba poco y raras veces decía cosas dignas de nota. Era tímido y orgulloso. Sabía que no era hombre de charlas ni de salón".

Silva Castro describe, con gran acopio de documentos, la vuelta de Darío a Valparaíso, por temor a contraer el cólera, y su desempeño del

cargo de guarda inspector de la aduana del puerto. Su nombramiento consta en el decreto del 29 de marzo de 1887, expedido por el ministro de hacienda don Agustín Edwards Ross. La actuación de Darío en ese puesto es lamentable:

> A fines de junio de 1887, sin haberse presentado a servir el empleo sino unos pocos días, Rubén Darío pide licencia por motivos de salud. El facultativo que lo examinó dictamina con fecha 20 que se halla afectado de reunatismo "que le imposibilita para ejercer las funciones de su cargo", y en consecuencia se dicta el decreto 2 de julio que le concede licencia por un mes. El 2 de agosto, vencido el plazo de la licencia, el comandante del resguardo, jefe inmediato de este problemático empleado, hace saber al suyo, el superintendente de Aduanas don Augusto Villanueva, que Darío no se ha presentado a reasumir sus funciones. El superintendente comunica tal cosa al interesado, y le dice que si no le conviene permanecer en el servicio ...debe presentar la renuncia... Estas comunicaciones caen en el vacío: el poeta no responde, no comparece y aparentemente está empeñado en que se declare vacante el cargo. Es lo que ocurre al fin, con fecha 18 de agosto.

La participación de Darío en el Certamen Varela, en el cual salió agraciado el *Canto épico a las glorias de Chile,* sin que su autor se presentara a recibir el premio, las alternativas de dicha composición hasta llegar a ser publicada en "La Época" de Santiago y muy en particular el detallado estudio que se hace de la gestación de *Azul,* cuyas composiciones en buena parte son anteriores a 1888, tienden a reforzar la tesis sostenida por Silva Castro y por otros eruditos de que aunque "descocado y anti metódico" en su vida, "el bagaje literario que trajo Darío a Chile no sólo era bastante para que figurara con decencia en cualquier medio elevado, sino superior a la generalidad y superior inclusive al de la mayoría de sus amigos chilenos".

Los últimos años de la permanencia del poeta nicaragüense en Chile quedan descritos como momentos espiritual y materialmente difíciles de su vida. Las constantes peticiones de dinero que Darío hacía a sus amigos y su incapacidad para valerse por sí mismo en la solución de los problemas más triviales que se le presentaban parecen dar respuesta a una pregunta que, tratando de explicar la conducta del poeta en la Aduana de Valparaíso, Silva Castro se formula, sin contestar, en otra parte del libro:

¿Fué Darío en esos días víctima de uno de aquellos accesos de bohemia en los cuales perdía el concepto del tiempo, se olvidaba de sus deberes y se entregaba a vivir como Dios ayudara?

Cartas como la siguiente a Préndez menudean en el epistolario de Darío que aún conservan algunos chilenos:

Mi querido amigo:

Es de todo punto urgente que te veas con Antonio Eduards, que ofreció conseguir con don Arturo lo que tú me comunicaste.

El viaje se aproxima cada día más.

La remisión puedes hacerla por un giro a la calle Victoria, número 100. Esto en cuanto se pueda.

Lo de Rodríguez Mendoza ya lo haré arreglar por otro medio, pues veo que no te es posible.

Te saluda con cariño,

RUBEN DARIO.

Gracias a la generosidad de los fieles amigos que nunca dejaron de obsequiarle, Rubén logró embarcarse en el *Cachapoal*, rumbo a su patria. Los detalles de la partida dejaron recuerdos bastante tristes:

Las gestiones para conseguir dinero y para enviarlo a Valparaíso, encomendadas a Préndez, dieron resultados, como puede verse en el conmovedor recibo que por $33,40 expedía la Compañía del Telégrafo Americano para el giro telegráfico que se tomó a nombre del poeta, cuya dirección de Victoria 100, consta en dicho doumento. Este recibo conservado entre los papeles de Préndez, ha pasado en seguida a poder de Carlos Préndez Saldías, quien nos lo muestra con legítima emoción.

Tal es la interesante documentación y, a grandes rasgos, el contenido del libro que nos brinda don Raúl Silva Castro. En cada uno de sus capítulos se encuentra abundante, exacto y novedoso material de lectura sabrosa y digna de ser conocida por los estudiosos y admiradores de Rubén Darío.

HOMERO CASTILLO,
Universidad de Northwestern.

MANUEL ROMERO DE TERREROS, *Teatro breve*. México, Los Presentes, 1956.

Amenas y ágiles son estas seis obritas en un acto del Marqués de San Francisco. No perdió de vista su autor la verdad básica de que el teatro se compone de verbo y acción. Tienen en común un diálogo fluido y amplia oportunidad para el movimiento físico, sin el cual el teatro se vuelve estático, inmóvil. Desafortunadamente, este movimiento de superficie no siempre está arraigado en el fluir dramático; es decir, a veces el autor se traiciona a sí mismo al buscar la salida fácil, la escena chocante.

De asuntos y enfoques variadísimos son estas obras. *Intuición* se mofa del alienista que cree haber perfeccionado su ciencia hasta el punto de poder adivinar la índole psicológica de cualquiera en el momento de conocerse. *La confesión* representa al oídor colonial que hila implacable su red alrededor del reo a quien persigue. En *El juez* presenciamos la lucha espiritual de un joven ladrón refugiado en un monasterio habitado por un fantasma. *Casa de huéspedes* es diversión pura, juego tanto de parte de los personajes como de la del autor. *Paso macabro* es exactamente lo que dice el título, breve farsa muy parecida a los antiguos pasos pero de asunto macabro. *Luciferina,* la mejor de estas piezas, trata una variante del tema de Fausto: un joven que contrae promesa de casarse con la hija de Satanás. Como se ve, el repertorio es bastante rico.

A pesar de tal caudal de temas y puntos de vista, se contenta el autor con el choque emotivo, o sea con la sorpresa final. A veces esto no desentona; en las farsas, por ejemplo. El alienista de *Intuición* se hace víctima de su propio orgullo al dejarse embaucar por una linda estafadora y en *Paso macabro* los parroquianos de una tienda de ataúdes se llevan menudo susto al abrir uno y encontrar metido allí el cuerpo del dueño de la agencia. (Claro que en ambos casos sabe el público perfectamente bien lo que va a pasar, aunque esto no quita que *Intuición* sea divertida). Pero este amor al choque se lleva a las piezas de asunto serio. Si *El juez* nos convence nada más a medias, tiene la virtud de ofrecernos un climax bien logrado y nada trillado. Pero en *La confesión,* se dilapida una excelente tensión. Después de la excitación creciente durante el interrogatorio, resulta absurdo que el testigo escondido haya sido estrangulado mientras le habla el oídor, puesto que los separaban varias pulgadas de aire y las tablas de una mesa. Se sacrifica toda la obra para sorprender al público.

Está compuesta *Luciferina* de un diálogo divertidísimo, y como esta farsa no pretende ser lo que no es, la técnica del juego le queda perfectamente bien. Lástima que su autor no haya dedicado igual cantidad de sus innegables dotes a la construcción de las obras serias.

FRANK DAUSTER,
Universidad de Rutgers.

JULIO V. GONZÁLEZ, *Historia Argentina.* Tomo I. *La Era Colonial.* Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957.

En este valioso librito se presenta a la Argentina colonial desde el punto de vista de su vida social y económica. No es una relación metódica del gobierno virreinal, sino una síntesis de historia física y humana durante los primeros tres siglos de la ocupación de la tierra. Julio V. González dejó su obra sin poder revisarla definitivamente antes de su muerte. Sin embargo, de ninguna manera dejó una obra incompleta. Lo que nos ofrece, en su estilo lapidario y fino, es todo un panorama de los interesantísimos orígenes argentinos.

Al principio deja el autor a un lado la crónica pormenorizada de las exploraciones marítimas y las polémicas sobre Vespucio, para examinar el hecho de Sebastián Gaboto y las leyendas del Rey Blanco y de la Sierra de la Plata.. Aunque no llegó Gaboto a la Sierra, fue quien primero reconoció los afluentes del estuario y quien inició la ocupación del territorio argentino, haciendo llamar "Río de la Plata", significativamente, al "Mar Dulce" de Juan Díaz de Solís. La fundación primera del Puerto de Buenos Aires se atribuye al maridaje entre los "propósitos venales de un aventurero" —Pedro de Mendoza— y los altos fines políticos de la nación, "origen bastardo", que quedó purgado cuarenta y cuatro años después con la fundación de La Trinidad (1580) en el mismo sitio. Todo el asiento primero en Argentina, en donde faltó el choque de las conquistas de México y del Perú, tiene un carácter efímero y preliminar. La primera población europea en el Plata quedó así arrasada a siete meses del arribo.

Muy acertadamente delínea González la pobreza del primer siglo colonial. Martínez de Irala, quien levantó los restos de la fundación del Puerto de Buenos Aires cuando se llevó toda la gente a Asunción, no supo alcanzar los perfiles de gran conquistador. La pobreza material

de la región no le permitió ganar ni riqueza ni poder. En cuanto a la historia posterior, los resultados principales y perdurables de su fracasada expedición fueron que sus caballos tomaron posesión de las pampas y que los indios tomaron posesión de los caballos, generación tras generación, resistiendo con ellos la civilización europea. El "relato monótono" de las entradas continuó por lo menos hasta 1553. El sistema del Adelantazgo, sistema que no podía prosperar en una región no comercial, se extinguió a fines del siglo XVI. Desde 1542 en adelante hubo una "serie interminable" de asonadas y sediciones. Mientras Lima se desarrollaba vigorosamente al otro lado del continente, Asunción "vegetaba". Casi toda la ocupación de la zona interior, entre el Río Paraná y los Andes, fue consecuencia del movimiento desde el oeste. Y cuando la Corona clausuró el puerto de Buenos Aires al tráfico de ultramar (1594), el Río de la Plata quedó completamente subordinado al Perú, en las esferas económicas y políticas.

Todos saben que uno de los primeros actos de Pizarro en el Perú fue repartir a sus soldados el tesoro incaico. Significativamente el primer acto de Garay en Buenos Aires fue distribuir "tierra y caballos salvajes". En cierto sentido fueron la tierra y el ganado el tesoro del Plata. Era la conquista de la tierra efectuada no por soldados conquistadores sino por los pocos colonizadores, en una región "pobre y de pocos indios", como la llamó el gobernador Ramírez de Velasco. Los naturales del Plata se contaban no por millones sino por miles. Precisamente por eso no se pudieron desarrollar en el Plata las encomiendas, las reducciones, las grandes ciudades y las instituciones del trabajo del mismo modo que en las regiones de mayor densidad. Las relaciones entre los colonizadores y los indios constaron en gran parte de "campañas punitivas nunca realizadas", y el aporte étnico del indio de las pampas en la formación de la sociedad colonial fue insignificante.

"En el origen fue la tierra y el ganado", afirma el autor con pleno énfasis bíblico. Los modos de adquisición de la tierra fueron la merced real, la compra, la composición y la denuncia de tierras. Las mercedes de sitios se hallaron vinculadas a las encomiendas, aunque éstas, en el sentido legal, nada tenían que ver con la propiedad de la tierra. Con todo, muy pocas personas se hicieron propietarios. Pero algunas de sus propiedades fueron enormes. Un testimonio de 1783 registra unas estancias de 54, 96, 150 y hasta 216 leguas. Varias modalidades distinguieron a las diversas regiones tratadas por el autor —Buenos Aires, El Litoral, Salta del Tucumán, Córdoba del Tucumán, San Luis de la Punta,

Mendoza y San Juan de Cuyo sin ocultar las grandes uniformidades del proceso de latifundio, con sus prerrogativas sociales, sus discriminaciones raciales, su esclavitud y sus métodos especiales de adquisición.

La tierra en sí era improductiva. Los colonizadores hablaron muchas veces de la esterilidad y desolación de la región. La tierra no producía ni oro ni, a pesar de su nombre, plata. Fue esta tierra, en realidad, dice el autor, "ni pobre, ni estéril, ni yerma, como también la motejaban con despecho, sino simplemente tierra virgen que se estaba quieta esperando el germen para dar su fruto". Este germen fue el ganado. Cuarenta y cuatro yeguarizos se abandonaron en la expedición de Pedro de Mendoza; a Juan de Garay la pampa se los devolvió multiplicados en ochenta mil. Las bases de la economía colonial se formaron con los millones de ganado cimarrón. El primero en la pampa argentina fue el caballo; luego las relaciones de la grande producción económica se organizaron sobre el vacuno. Se crearon todo un sistema proteccionista, una clase pecuaria pequeña y fuerte y una industria en grande escala. Después, en el siglo XVIII, el ganado cimarrón se convirtió en el rodeo marcado de la estancia, y la rivalidad económica se convirtió en una unidad de intereses particulares. Hombres ricos dominaron este negocio, que se puso pronto en el centro de la vida económica. El interés general se confundió con el interés particular. Muestra el autor muy diestramente la paradoja del gaucho frente al gremio de los hacendados. Fue el gaucho el enemigo del orden establecido. Fue "vagamundo". Idealizado por la leyenda como "Señor de la Pampa", tiene su papel en la historia como señor paupérrimo, dueño de nada.

Termina el libro con un análisis de un documento muy revelador y hasta aquí poco utilizado por los historiadores, la "Representación de los Hacendados", de 1794. Además de su acopio informativo sobre los asuntos económicos de fines del siglo XVIII, muestra el documento el criterio científico y la profunda disciplina de la ilustración europea. Se ignora a su autor, algún representante de la burguesía criolla. Tiene el documento sus exageraciones patrióticas; habla de la colonia del Plata como "el país más rico del mundo", con terrenos "los más fértiles del mundo". Pero reconoce claramente el autor anónimo la relación entre lo económico y lo político, es decir la "Economía Política" del siglo XVIII. Trata de la caza, la pesca, la ganadería, la agricultura y la minería, de todo el complejo económico y sus relaciones internas. Esta "Representación" es una expresión de madurez colonial y a la vez un programa de la revolución en cierne.

Debe añadirse que el Fondo de Cultura Económica publicará un segundo volumen, *La era criolla,* por Tulio Halperín Donghi, y un tercero, *La era aluvial,* por José Luis Romero, para hacer completa la serie de los diversos períodos de *Historia Argentina.*

CHARLES GIBSON,
Universidad de Iowa.

PRIMO CASTRILLO, *Hombre y Tierra.* Nueva York, 1958.

Treinta años de ausencia no han podido borrar de las pupilas llenas de vida de este poeta innato el paisaje y la vida de su nativa Bolivia: las polleras danzan al sol en sus ritmos mágicos, las flores inmensas están maravillosamente suspendidas del viento, la claridad del aire lo delinea todo en un altorrelieve poderoso. Los colores son fuertes y definidos, y el Illampu parece el producto de una abstracción de belleza y poesía.

He aquí un poeta que con palabras llanas, fáciles, sencillas, sabe construir versos bellos y grandemente evocadores. Un hombre fuerte y recto está expresando sus sensaciones tal como las siente o las sintió en los mágicos años de su infancia. Para ello no necesita falsos decorados, ni adornos, ni colgaduras. Las palabras le brotan fácilmente de la pluma, pues casi no necesita pensarlas. Es el suyo lo que bien podemos llamar un caso de creación poética pura.

Gran parte de esta poesía es descriptiva, casi pintura, llena de alegría, vivacidad, vida. El movimiento y ritmo que sugiere es casi una danza o, más bien, un grupo de danzas, bailes de la tierra, bailes indios que tanta belleza y color encierran.

La claridad de su vocabulario y de su pensamiento es tal como si una luz novísima saliera de su poesía iluminando el mundo que nos describe, y haciéndolo al mismo tiempo mejor, más alegre, más sencillo, más sincero.

Tiene ese tan sabroso sabor a la tierra en sus líneas:

> **Dale así, cogullo de oro florecido,**
> **cimborrio de plata,**
> **corva, nuca, puño y corona,**
> **con la cadera,**
> **con la cadera,**
> **con la yunta del lomo**
> **y con la cabeza,**

con la cabeza,
hijo de tu padre,
nieto de tu abuelo,
padre de tu hijo
y mamá de tu baile!

Sus palabras son jugosas y frescas. Cantor directo de la naturaleza, no necesita metáforas, ni símbolos, ni adornos, ni técnica, para que le brote el canto, vivo y fuerte.

Rico de color local, sin pretender hacer indigenismo, folklorismo, ni ningún otro ismo, la sencillez de estos versos se nos entra en el alma, y a pesar nuestro sonreímos y sentimos la misma emoción evocada tan tiernamente por el poeta y de la que está llena su obra. Lo que no quiere decir que no pueda componer bellos juegos de imágenes como en "Medianoche", en que el juego del amor —del amante que pide, del amante que convence y del amante que triunfa— están tan bien expresados por medio de las dos frases: "...y la luna derrama lunas/ en el remanso de la acequia".

Primo Castrillo tiene un gran sentido del ritmo y de la música; de ahí que sus poemas acerca del baile, que tiene tanta importancia para las gentes del pueblo boliviano, figuren entre sus mejores producciones. Véase si no el fresco encanto de "Cueca", su alegría simple y nueva. Basta leer los tres primeros versos: "Será mejor/ que nos pongamos a bailar/ hoy que es día de fiesta..."; y que termina: "así, así, así, así, así...".

Todo lo cual no quiere decir que este autor carezca de pensamientos profundos, pensamientos profundos expresados en frases sencillas. Combinaciones de palabras simples le sirven para expresar conceptos difíciles, sentimientos complicados: en pocas palabras dice mucho y dice bien:

Baila su calle,
baila su plaza,
baila el férvido amor
de su pueblo
y bailando corta
el silencio de cada patio
en cuatro esquinas de alegría.

Y su filosofía de la vida es también sencilla y fuerte, como sus versos. En estos afirma la fuerza y la verdad de saber vivir el presente. Yo sé gozar de la belleza, nos dice el poeta, sé comprender la impor-

tancia de un momento de ternura, de un minuto de emoción, del aroma de las flores, del color de las cosas: "Yo no vivo el minuto/que huye en busca/del siglo que fué... Mi momento es éste,/con cielo turquesa,/olor a retamas/y cantar hogareño de mujer."

No busquemos más allá de nosotros mismos; sintamos, vivamos.

Tampoco le falta la comprensión del sufrimiento humano, especialmente del sufrimiento anónimo. Su angustia de hombre fuerte se repite una y otra vez en sus versos: "He visto/la lentitud de tu paso/en el sigilo de la calle/y la inquietud de sus manos/buscando oscuros bolsillos/para ocultar tu desesperación."

En suma: Primo Castrillo sabe sentir la ciudad inmensa, sin perder su acento regional; sabe expresar con gran fuerza una cosa tan objetiva como la luz, siendo capaz al mismo tiempo de profundas inquietudes; conoce el uso del símbolo y la fuerza de la síntesis; es un experto en la auténtica inspiración indígena; sabe evitar los sentimentalismos; expresa la realidad con vigor; entiende que el poeta tiene que disciplinarse y al mismo tiempo no le teme a la declaración lírica; no se pierde en el palabreo inútil; y como buen artista, tiene una rica fuente de modalidades poéticas y un tono modernísimo.

Hombre y Tierra, de Primo Castrillo, contiene una introducción del poeta y profesor Arturo Torres-Ríoseco, que por lo profundo y lo sensitivo constituye un estudio magistral de la obra de Castrillo. Y la excelente edición sirve de justo engarce a estos poemas.

MIREYA JAIMES-FREYRE,
Herault, Francia.

LUIS LEAL, *Antología del cuento mexicano.* Antologías. Studium, 3; México, 1957.

La publicación de esta obra llena una necesidad por mucho tiempo sentida. Ahora ya no le falta al estudiante de las letras mexicanas una buena antología ilustrativa del desarrollo cronológico del cuento como género independiente de la novela, con la cual ha guardado siempre tan estrecha relación. Esta colección contiene lecturas que han sido señaladas como imprescindibles por el mismo autor en su volumen complementario: *Breve historia del cuento mexicano* (Manuales Studium 2, México, 1955).

La antología tiene doble valor pedagógico: 1) el de dar a la luz

"materiales dispersos, algunos de ellos incrustados en obras raras o difíciles de consultar", y 2) el de ilustrar el desenvolvimiento cronológico del género desde la época prehispánica hasta la contemporánea, superando así a la mayoría de las antologías existentes, ya que éstas incluyen por lo general sólo las obras de cuentistas de los siglos XIX y XX, sin hacer ningún intento de clasificarlas según las épocas histórico-literarias.

La inclusión en esta obra de una fábula del *Popul Vuh,* una relación histórica de Fernando de Alva Ixtlixóchitl, una leyenda de Juan Suárez de Peralta y una sátira del Padre Joaquín Bolaños, da muestra de los primeros aleteos literarios que habían de convertirse en los altos vuelos imaginativos después del ímpetu dado por Lizardi y la nueva perspectiva del siglo XIX.

La resultante variedad y multiplicidad de tendencias históricas es señalada y clasificada con nítida claridad por el señor Leal. Dada la imposibilidad de incluir en un breve volumen un cuento de cada tipo indicado en su *Breve historia,* el antalogista ha escogido veintiséis relatos de diferentes autores que ilustran los cambios estilísticos y temáticos más significativos. Así vemos a Lizardi como primer cuentista de la Época de la Independencia, y a los costumbristas Guillermo Prieto y José Tomás de Cuéllar como secuaces de la estética romántica. Luego, la creación de una literatura nacional se ve reflejada en hermosas y poco conocidas obras de Ignacio Altamirano y Justo Sierra, así como en un cuento fantástico de José María Roa Bárcena y uno anecdótico de Vicente Riva Palacio. En los relatos de Manuel Gutiérrez Nájera y de Amado Nervo se notan las innovaciones modernistas. En el realismo de los cuentos descriptivos e impresionistas de José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado y Angel de Campo ("Micrós") se hace sentir la influencia del positivismo. La reacción antipositivista, con el consiguiente repudio de la realidad, propio de las primeras décadas del siglo XX, se ve ilustrada en los cuentos de Alfonso Reyes y Francisco Monterde. De la larga lista de los neorrealistas, el señor Leal ha favorecido a cuatro que tratan de temas sociales, la Revolución y el problema rural: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Francisco Rojas González y Nellie Campobello. En la sección final de la antología se leen los relatos modernos escritos por los jóvenes de nuestra propia generación, cuyos esfuerzos para desarrollar temas psicológicos, pintar las amarguras de la vida, y manipular almas desoladas, se hallan expresados en un estilo expresionista, tortuoso y fantástico, como el de José Martínez Sotomayor, José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo.

Seleccionar y clasificar: he aquí el gran problema del antologista.

Es inevitable que no todos se hallen de acuerdo con el señor Leal en su selección. Se puede decir, y con razón, que el cuento de Guillermo Prieto que se ha incluído no es la mejor representación del romanticismo; que otro relato de Amado Nervo distinto del escogido habría ilustrado mejor el modernismo; o que Juan Rulfo no debe ser clasificado como continuador del realismo. Pero el criterio que servía de base para hacer la selección ofrece una defensa contra semejante crítica: además de querer presentar al lector de antologías unas obras menos conocidas, el señor Leal ha querido juntar cuentos de verdadera excelencia literaria que en su tema y estilo ilustren lo mejor de la producción de los cuentistas, y que, además, proporcionen ejemplo del movimiento literario prevaleciente.

Aunque hay poca crítica o análisis original en las notas preliminarias a cada relato, el antologista ofrece una corta biografía y datos importantes para dar al lector una orientación en la literatura mexicana, cuidándose siempre de no repetir lo expuesto en su *Breve historia.* También la bibliografía de la antología complementa la de su manual, pues en ésta se dan los libros y artículos de crítica, y en aquélla los cuentos publicados en forma de libro. Se promete en el prólogo publicar una bibliografía completa del género en libro aparte. Con semejante trilogía, habrá contribuido el señor Leal a una historia ilustrada y documentada indispensable para la comprensión del desarrollo temático y estilístico del cuento mexicano.

WALTER D. KLINE,
Universidad de Emory.

FRANK DAUSTER, *Breve historia de la poesía mexicana.* Manuales Studium, 4; Ediciones De Andrea, México, 1956.

El profesor Dauster, de la Universidad de Rutgers, nos ofrece en el cuarto de los Manuales Studium que viene publicando Pedro Frank de Andrea una ceñida síntesis de la poesía mexicana, síntesis que abarca desde la época prehispánica hasta las novísimas promociones de jóvenes poetas. El libro, que cierra con una bibliografía crítica selecta, está dividido en siete etapas; dentro de los capítulos, el material está dividido en varios apartados, según corresponda a la importancia del período que se estudia; el capítulo segundo, por ejemplo, consta solamente de dos secciones, mientras que el último, correspondiente al período contemporáneo, tiene diez. A través del volumen, según es la práctica en estos

Manuales, los autores de mayor significación van señalados con asteriscos, al mismo tiempo que se recomiendan lecturas y se citan obras de crítica.

El primer capítulo es una útil reseña de la poesía náhuatl prehispánica; señálanse aquí sus características y sus temas, rematando con una valorización estética de este aspecto de la poesía mexicana. El segundo capítulo, el menos elaborado del libro, trata de la poesía que se cultivó durante el primer siglo de vida de la Nueva España; destaca aquí la obra de Francisco de Terrazas, el primer poeta nacido en México. En el apartado sobre la sátira se discute la obra del poeta español Rosas de Oquendo, quien vivió en México durante las postrimerías del siglo, y a quien don Alfonso Reyes ha dedicado un jugoso estudio. En los versos de este poeta, que también vivió en Tucumán, encontramos los primeros ejemplos del castellano macarrónico que hablaban los indios de aquellos tiempos. Entre los autores del período barroco (capítulo III) destaca la obra de Balbuena en la épica y de Sor Juana en la lírica; de los poetas que el profesor Dauster califica como "decadentes", el único digno de mención sería Sigüenza y Góngora, genuino representante de la literatura ultrabarroca mexicana. El estilo neoclásico, tanto en las artes como en las letras, reemplaza al ultrabarroco durante los años postrimeros de la colonia y perdura hasta bien entrado el siglo diecinueve. De los poetas que se estudian en este cuarto capítulo el único que se salva es Navarrete, introductor de nuevas modalidades en la poesía mexicana. Entre los calificados como poetas "jesuítas" destaca el nombre de Landívar, poeta que, aunque nacido en Guatemala, dedicó a México su mejor poema.

La poesía del México independiente está dividida en tres grandes etapas: románticos y clásicos (cap. V), modernismo y modernistas (cap. VI) y el período contemporáneo (cap. VII y último). Aunque esta clasificación se amolda a la tradicional que presentan los manuales de la literatura mexicana, hay algunas novedades. A través de su obra el profesor Dauster da preferencia a la clasificación de los autores por generaciones; sin embargo, al tratar de Ramírez, Altamirano y Sierra, los clasifica como "los maestros poetas", aunque aquél, por lo general, sea considerado como clásico, y éstos como románticos. En términos generales, la clasificación de los autores —no falta ninguno de los significativos— dentro de las escuelas a que pertenecen nos parece acertada. El eterno problema de la clasificación de Othón lo resuelve el profesor Dauster incluyéndolo entre los modernistas. Es bien sabido, sin embargo, que Othón despreciaba el modernismo. El autor reconoce este hecho, al

decirnos que "poco tiene Othón en común con la técnica de los otros modernistas; rechaza las innovaciones y se refugia en ritmos y formas viejos y tradicionales. Tampoco es innovador en el vocabulario" (p. 116). El único lazo entre Othón y los modernistas parece ser el de la musicalidad de su poesía. "En cambio —continúa diciendo Dauster—, es un modernista acabado en lo que se refiere a la música poética". En este mismo capítulo notamos la inclusión de Puga y Acal entre los precursores del modernismo, con Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón, inclusión que nos parece discutible. Aquí también, se coloca a González Martínez antes de Nervo y Urbina. Aunque este orden sea más aceptable cronológicamente, por lo general pensamos en el poeta del buho como el último de los modernistas, ya que a partir de 1909 su poesía refleja nuevas tonalidades, no identificadas con el modernismo. En el capítulo siguiente, dedicado a los contemporáneos, sería tal vez mejor colocar la figura aislada de López Velarde, único poeta en el libro a la altura de los tres asteriscos, entre los ateneístas y los "Contemporáneos", ya que su obra significativa fué publicada entre 1916 y 1921, cuando los ateneístas ya se habían dispersado. Entre los poetas posteriores a estos dos grupos, destacan las figuras de Octavio Paz y Alí Chumacero. La obra poética del último merece, en nuestra opinión, un estudio más extenso del que le dedica el profesor Dauster.

Las anteriores observaciones nada quitan al valor intrínsico de esta breve aunque substanciosa historia de la poesía mexicana. La obra, cuya consulta por los estudiosos de la literatura hispanoamericana ya es de rigor, tiene innumerables méritos, entre los cuales se encuentra en primer lugar el ofrecernos una precisa vista panorámica del desarrollo del género, desde sus orígenes hasta nuestros días. Las letras mexicanas tienen una deuda con el profesor Dauster, ya que su obra ayudará a dar a conocer los valores de la poesía mexicana.

LUIS LEAL,
Universidad de Emory.

LEONARDO C. DE MORELOS, *Luis González Obregón (1865-1938). Chronicler of Mexico City*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1956.

La ciudad de México, desde los tiempos más remotos, ha tenido buenos cronistas. A raíz de la Conquista, los capitales y soldados —Cortés, Díaz del Castillo, El Conquistador Anónimo— dejan la espada para tomar la pluma y consignar al papel, mientras se conservan frescas, las

impresiones que la antigua y grandiosa Tenochtitlán ha dejado en sus mentes. Descripciones, lo mismo que las de los misioneros historiadores —Motolinía, Sahagún— que han de ser continuadas por Cervantes de Salazar, cuyos Diálogos en latín, escritos a mediados del dieciséis, son utilizados un poco más tarde por el autor de la *Grandeza Mexicana*, primera obra descriptiva de la ciudad de México a base de plan riguroso, aunque de estilo hiperbólico:

> ¡Oh ciudad rica, pueblo sin segundo
> más lleno de tesoros y bellezas
> que de peces y arenas, el mar profundo!

En comparación a las anteriores, las descripciones que los escritores de diarios —Guijo, Robles, Sedano— hacen de la ciudad de México son simples balbuceos, obras de estilo pedestre, carentes de todo intento literario y en las que ingenuamente se registran los acontecimientos cotidianos de la vida novohispana. Si se salvan del olvido, es por la nota rara que de vez en cuando destella en alguna de sus páginas. Vienen después los escritores de la primera mitad del diecinueve: Lizardi, Prieto, Arróniz. Excepto el último, las descripciones que estos autores hacen de la ciudad de México son incidentales; se encuentran dentro de obras de forma literaria más formal: novela, leyenda, cuento. No así Marcos Arróniz, quien nos legó, en su *Manual del viajero en México*, o *Compendio de la historia de la ciudad de Méjico* (París, 1958), una excelente pintura del México de esos años. Dos años antes, el mismo autor había colaborado en la monumental obra *México y sus alrededores*. A estos cronistas de la ciudad les siguen José Marroqui y Antonio García Cubas, cuyas obras son indispensables para el estudio de la historia de México durante la segunda mitad del siglo pasado.

De todos los anteriores cronistas, don Luis González Obregón, a quien el profesor De Morelos dedica su libro, es digno descendiente. La obra que reseñamos representa el primer aporte serio al estudio del inolvidable y querido historiador mexicano. En ella se exploran detenidamente tanto la vida como la obra de don Luis, dando énfasis, como el título indica, a su labor como cronista de la ciudad de México. Bien sabido es, y así lo demuestra el libro de De Morelos, que González Obregón dedicó gran parte de sus actividades eruditas al estudio de la historia literaria y política de México; como resultado de sus investigaciones allí tenemos su excelente biografía y bibliografía de Lizardi, su estudio de los novelistas mexicanos del diecinueve, sus biografías de Altamirano,

XUM

Ramírez y Sierra, su colección de cuadros de historia de México. Pero lo que de su pluma perdurará son sus leyendas explicando los nombres de las calles de la capital mexicana. Inolvidables son aquellas que tratan de temas coloniales: La Llorona, La mujer herrada, El salto de Alvarado, La mulata de Córdoba, La calle de Olmedo. Uno de los capítulos más interesantes del libro de De Morelos está dedicado a este aspecto de la obra del cronista, y en él se apuntan las fuentes de estas leyendas, aunque no sea un estudio sistemático de ellas, estudio que ocuparía un libro entero. Es de interés señalar que la leyenda que explica el nombre de la calle de Olmedo es la misma que utilizó Roa Bárcena para escribir su obra maestra, el cuento *Lanchitas*. Con frecuencia González Obregón no menciona las fuentes de sus leyendas; esto sucede en el caso de la leyenda sobre la calle de don Juan Manuel, primero relatada por el Conde de la Cortina en *La Revista Mexicana* de 1835; lo mismo pasa con la que cuenta la historia de la hermana de los Ávila, la monja que se vuelve loca, sacada de las crónicas de Suárez de Peralta.

Los capítulos medulares de la obra de De Morelos están dedicados al estudio de González Obregón como cronista de la ciudad de México, y en ellos el autor analiza cuidadosamente el material usado por el cronista, lo mismo que todos los aspectos de la historia de la ciudad que le preocuparon, haciendo ver, con exactitud, que el México de González Obregón es el México colonial en primer término, y el de la época de la Independencia en segundo.

El libro se cierra con una excelente bibliografía, la más completa sobre el tema. Echamos de menos, sin embargo, el índice, que aumentaría considerablemente el valor del libro, ya que la obra puede ser utilizada también como de consulta. Excepto dos pequeños errores que se deslizan en las notas de la página 19, la edición está bien cuidada. El profesor De Morelos ha escrito una obra fundamental para el estudio de don Luis González Obregón y su México, ese México del cual parece que estaba enamorado.

LUIS LEAL,
Universidad de Emory.

ROBERTO M. DE AGOSTINO, *Treinta años en Tierra del Fuego*. Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1956.

El sacerdote Roberto M. de Agostino ha vivido en la zona fueguina desde 1910, consagrado al estudio de sus peculiaridades geográficas, cli-

matéricas, variedades en la fauna, flora y minerales, aspectos y costumbres de las familias indígenas que viven en la región, y ha visto también cómo el progreso ha ido llevando las más avanzadas formas de la civilización, hasta construir, en pleno desierto, ciudades con todos los adelantos del confort actual. En 1956, ya anciano de 72 años de edad, dirigió la expedición italiana al monte Sarmiento, en la Isla Grande de Tierra del Fuego. Así documentado con tan larga experiencia directa, y hombre de seria preparación científica, el P. de Agostino nos da, con autoridad indiscutible, la más completa y verídica visión de aquella atrayente zona austral, que ya cuenta con abundante bibliografía, unas veces utilizables y otras de fantástica, aunque bella, inexactitud. Este libro resulta, pues, un manantial inagotable de informaciones geográficas, vida humana, mineralogía, reino animal y vegetal, etc. La toponimia y la onomástica, así como nombres de animales, plantas y cosas de toda índole que se mencionan, son buena fuente de información lingüística. Al final, en un capítulo que acaso debería ser la introducción al libro, ofrece el autor una síntesis histórica de Tierra del Fuego e islas adyacentes, desde la época de su descubrimiento por Magallanes hasta el momento de la última exploración.

Pero el interés de este libro es también literario. Hay finas percepciones de paisajes y penetración aguda de psicologías, tipos humanos y costumbres. Algunos diálogos y narraciones acerca de los distintos aspectos de la vida de los indios y los colonizadores, son dinámicos y dan animación y vida directa, con emoción y simpatía, a muchas páginas. Y el material documental y científico se enriquece de este modo con elementos de poesía, en prosa que alcanza, por momentos, caracteres novelescos. Lo objetivo del mundo que representa no es, pues, meramente informativo. El autor se convierte en personaje mismo de lo que ve y comenta. A veces el paisaje es un verdadero "estado de alma". El autor se contamina de naturaleza y nos contamina con ella. Simpatía y comunicación que hacen más expresivo y agradable este libro, científico y literario a la vez.

ISAAC JACK LEVY,
Universidad de Iowa.

GERMÁN BERDIALES, *Cantan los pueblos americanos.* Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1957.

Germán Berdiales, educador argentino, poeta, cuentista, historiador

literario y, sobre todo, antologista avezado en la selección de obras de teatro infantil, ha sabido reunir en este florilegio de tipo patriótico y americanista, la mejor producción poética que ha servido para unir la historia con el sentir de los pueblos americanos. El ideal de unión americanista —no está demás recordarlo— es una constante que alentó a todos los libertadores de la epopeya emancipadora hispanoamericana y que persiste en la gran mayoría de los estadistas y pensadores de nuestro continente. Los escritores y poetas exaltaron ese ideal en sus prosas y en sus versos. Y todos juntos forman, podemos decir, el himno unánime del sentir hispanoamericano hecho canto y acción. Esta antología así lo demuestra. Y es un acierto de la casa editora y del compilador el haberlos reunido en un volumen. Berdiales une a su profundo conocimiento de la materia un claro espíritu de sistematización y un indudable gusto selectivo. Reúne ciento veinticinco poemas en un extenso material que incluye los himnos nacionales de los países de la América Hispánica, más composiciones de poetas españoles y de Iberoamérica. El libro está compuesto de grupos de poemas afines distribuidos en 17 capítulos, cuyos títulos, que dan idea de sus contenidos, son: "La América toda", "Credo común: la libertad", "Proyección del hombre", "Friso animado", "El relieve continental", "Los próceres fundadores", "La tradición heroica", "Mapa de las dulces patrias", "Banderas hermanas", "La armonía de los escudos", "Tierra de trabajo, de paz y de fe", "Perfiles de ciudades", "La emoción del terruño", "Madre España", "Ellos también cantan a América" [o sea los españoles], y "Los himnos unánimes", que son los adoptados como el himno nacional de cada país. Un evidente propósito didáctico preside esta selección; por lo que lo representativo debe ocupar, muchas veces, el lugar de lo estético. Pero no es un mero documento histórico-literario. El sentido del decoro artístico se ha mantenido en la medida en que puede permitirlo un trabajo de esta índole. Por lo demás, ya sabemos que nuestra historia literaria, por lo menos hasta el modernismo, fue más que nada expresión de una circunstancia histórica, en donde la circunstancia fue precisamente lo que dominó sobre la pura inspiración poética o realización artística.

CARLOS MONSANTO,
Universidad de Iowa.

LILO LINKE, *Yucatán Mágico: Recuerdos de un viaje.* Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1957. Traducción del inglés por Luis Echávarri.

Lilo Linke, escritora alemana que huyó de la barbarie hitleriana y

que ahora vive en Ecuador, país del que ha tomado la ciudadanía, es un alma viajera que se caracteriza por el arte y la penetración con que descubre los aspectos esenciales de viejas civilizaciones o pueblos primitivos en sus modos de vida. Los seis libros que lleva publicados tratan de sus diversos viajes, y en sus páginas, como rasgo que la destaca, da lugar preferente a la condición del hombre común.

En *Yucatán Mágico: Recuerdos de un viaje*, versión española de *Magic Yucatán: a journey remembered* (London, 1950), descubre en once capítulos esa atractiva península mexicana que comprende los estados de Yucatán y Campeche y el territorio de Quintana Roo, separada del resto de México por el desierto y la selva. La autora nos descubre su aspecto físico, a veces con trozos que son poética captación del paisaje, pero es evidente que lo que más le impresiona son las costumbres y reacciones de sus habitantes y el contraste de civilizaciones como la maya, la española y los resultados mestizos de ambas. Empieza con un carnaval yucateco, del que extrae sus danzas y la música de la jarana, de ritmo rápido y de alegría contagiosa, o bien se detiene en un vals europeo, con los que hace contraste el dualismo de la región. Este dualismo se da tanto en la vida de los habitantes, en la oposición del progreso cosmopolita y extranjerizante con la reciedumbre nativa de la civilización aborigen, grotescamente horrible. Frente a lo visible y directo, que siempre se muestra oficialmente como lo mejor de una región o país al turista extranjero, Lilo Linke sabe llevarnos detrás de la cortina de esa comedia humana, hacernos sentir el dolor del hombre que lucha contra la naturaleza y contra el hombre mismo. Impresiona ese contraste de almas elementales viviendo la sencillez y la paz de lo primitivo con las revoluciones que con ellos mismos se han hecho para lograr las conquistas sociales, la libertad, la igualdad, la felicidad común. Cultura y naturaleza parecen ser los ejes sobre los cuales giran las interpretaciones de la autora. Con respecto al hombre, parece decirnos que no es tan diferente como la cultura trata de presentarlo, sino que, en el fondo, es siempre el mismo, una alma con luces y sombras en los más humildes como en los más encumbrados, y que sólo los ropajes externos de la civilización crean artificialmente sus diferencias. En cuanto a la naturaleza, el libro termina con esta duda, más poética que real, que, por lo demás, muestra el amor de un alma sensible por lo que ha visto y vivido: "Me corrían lágrimas por las mejillas y pensaba: ¿cómo podré saber ahora si el tigre come corazones humanos o frutos?".

CARLOS MONSANTO,
Universidad de Iowa.

EUGENIO FLORIT, *Antología de la poesía norteamericana contemporánea.* Selección, traducción, y estudio preliminar. Unión Panamericana, Wáshington, 1955.

Nadie mejor calificado que Eugenio Florit, fino poeta y conocedor de nuestras letras, para hacer una antología de la poesía norteamericana, con versiones en castellano. En este libro el lector hispánico encontrará su mejor introducción a la lírica yanqui de los últimos cincuenta años, desde Masters hasta Wilbur, que se ha hecho hasta la fecha. El criterio es siempre atinado y no hay ningún poeta o tendencia importante que no tenga representación. De Eliot *Prufrock* y *Ash Wednesday*, sus mejores poemas, están completos, y de Pound el magnífico *Canto XVII*, cuyo lenguaje soberbio no se presta, sin embargo, a la traducción: "In the gloom the gold/ Gathers the light about it..."/ "En la tiniebla el oro./ Se rodea de luz..." Evidentemente la culpa no la tiene el traductor, sino el hecho, sencillo e implacable, de que la mejor poesía resulta siempre ser intraductible, porque *es* la mejor, porque dispone de los recursos más íntimos, misteriosos e intransferibles, de una lengua. El antologista se da cuenta, desde luego, de esta dificultad, y sus versiones procuran siempre ser fieles a los originales, sin falsificarlos con la paráfrasis y sin caer en la prosa, donde toda poesía se esfuma. Pero a veces el poeta yanqui resulta tener más afinidad con su hermano latino, y entonces lo que salta de la página no es ya traducción, sino poesía, como en estas líneas de Cummings:

> en donde jamás he viajado, con gozo más allá
> de toda experiencia, tus ojos tienen su silencio;
> en tu gesto más frágil hay cosas que me encierran,
> o que no puedo tocar porque están muy cerca—

¿Es norteamericano el poeta W. H. Auden? Tal vez la pregunta sea académica; lo cierto es que los poemas incluidos son patentemente británicos. El poeta Eliot huye de su país natal y se refugia en Albión; el británico Auden corre en dirección contraria y encuentra su sosiego entre los rascacielos neoyorquinos. ¿Podemos considerarlos a ambos como nuestros?

La poesía contemporánea de los Estados Unidos es una selva riquísima, donde nadie sabe cuáles sean las plantas que más durarán. Aparecen en las revistas poetas desconocidos cuyas obras parecen tener más envergadura que los de renombre. El Sr. Florit, que es poeta pero no sortílego, ha hecho la selección más sensata posible. Es un placer ver

nombres como Horace Gregory, Langston Hughes, Richard Eberhart y Kenneth Patchen, poetas antes desconocidos en traducción castellana. Los que faltan son pocos y son muchos: la cosecha es enorme. Yo pondría a Kenneth Fearing, Theodore Roethke, Kenneth Rexroth, James Agee, W. S. Merwin.

La introducción es discreta y exacta; en sí un ensayo valioso.

JULIÁN PALLEY,
Universidad de Rutgers.

MARÍA CONCEPCIÓN L. DE CHAVES, *Madame Lynch*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1957.

"Esta obra no es un tratado de historia ni un intento de reivindicación política; es la evocación de una época y de una personalidad, mezcla de imaginación y relatos de realidades recogidas a través de archivos, bibliotecas, colecciones particulares de documentos y cartas, de tradiciones conservadas por los descendientes de quienes vivieron y observaron de cerca los acontecimientos reflejados en la fascinadora imagen de Elisa Alicia Lynch", dice la autora en sus palabras "Al lector". Con estas declaraciones, en las que se manifiesta un tácito deseo de imparcialidad y de presentar los hechos del pasado en su realidad más justa y verosímil, la señora de Chaves emprende la evocación de la célebre heroína irlandesa, gran amor, compañera y madre de cinco hijos del tirano paraguayo Francisco Solano López. Pero la "evocación" abarca mucho más: toda una época de la historia sudamericana, en la que se reviven acontecimientos que tocan a la vida de cuatro países en momentos de compleja y dramática formación republicana. No se habla aquí de novela propiamente dicha, aunque la autora posee maestría en el arte de novelar. Sin embargo, no parece justo considerar a esta obra desde un punto de vista rigurosamente histórico. Ya sabemos —y valga la distinción aristotélica— que la historia consiste en presentar los hechos tal como sucedieron, mientras que el arte los presenta como pudieran o debieran suceder. La base documental a que se alude está directamente vinculada al escenario y a las personas de los dos protagonistas centrales de la historia. Y sobre este eje —el eje López-Lynch—, o a propósito de él, se mueve la realidad del Paraguay en el momento sin duda más decisivo de su historia.

Francisco Solano López, educado en Europa, con cultura amplia adquirida en lengua inglesa y francesa, que dominaba, frecuentó las cortes

áureas de Napoleón III, de la Reina Victoria y vió de cerca los grandes movimientos tendientes a la unificación de Italia y Alemania. Romántico por temperamento, arraigó en él la idea nacionalista que los románticos prohijaron y que Napoleón III encarnó y racionalizó con designios de arraigo y expansión integral. La "joven Alemania", la "joven Italia" y el industrialismo inglés contribuyeron a forjar en el ambicioso paraguayo una mística de poder, progreso y supremacía de todo orden, a fin de hacer, también en América —y a imitación de las naciones rectoras de Europa, ¡cuándo no!— una "joven Paraguay" que fuera norma y guía de las convulsionadas repúblicas en formación. Y así llegó al poder, a la muerte de su padre, como una herencia de familia impuesta a un pueblo sin formación civil y a una minoría sin convicciones arraigadas, como no sean las de mantener sus posiciones sociales, políticas, económicas, etc. No es el único caso éste de que un hombre o una familia decidan a gusto y paladar los destinos de una nación. Se proclama una entidad abstracta —la Patria—, y en nombre de ella, de su progreso, de su grandeza, de su autodeterminación, de la felicidad del pueblo, del orden público y hasta de la educación y de la cultura, se arrastra a un país o a todo un continente a la destrucción y a la muerte. Tampoco es un hecho peculiar de la América Latina, como se pretende insistir injustamente, en nombre de sus estructuras informes o de realidades aun a medio concebir. La verdad es que la herencia nos viene de lejos, así de insignificantes como de grandes culturas. Y se confirman con hechos casi recientes de la historia europea. ¿No era Alemania uno de los pueblos más cultos de Europa? ¿Y no salió de ella un Hitler? ¿Pudo la cultura, el gran desarrollo material y espiritual de ese país, de ese pueblo de la "inteligencia filosófica", evitar sus despropósitos? Y, sin salir de América, ¿no acabamos de ver que la Argentina de la *élite* más culta y refinada del europeísmo en América nos ha sacudido con una dictadura no menos férrea y significativa? Y nos preguntamos: ¿no será todo esto el resultado de ese despotismo ilustrado que tanto nos habla de progreso y cultura, libertad y justicia, ley y democracia, pero que vive de espaldas a la verdadera realidad del país y de su pueblo? ¿No estaremos en presencia de un mal inveterado, que proviene de una disociación entre inteligencia y realidad, entre cultura y democracia, entre dirigentes y dirigidos? Evidentemente vivimos una crisis de valores que exige una revisión a fondo, a fin de que los extremos antagónicos de que padece el mundo —y hoy más que nunca— se concilien de una vez por todas y la cultura sirva a la realidad, así como la realidad sirva a la cultura.

El Paraguay dió la primera "gran dictadura" de la América Latina, el Paraguay, una de las repúblicas más pequeñas de las de Sudamérica. Esa dictadura dió los primeros "grandes progresos" (materiales, técnicos, industriales) de los comienzos de la llamada "organización nacional" de las repúblicas del Plata. También creó el primer "gran ejército" y dió las primeras "grandes manifestaciones" de lujo, boato o aparatosidad vanidosa. La sociedad, con tales medios a su alcance, se escindió más aún del pueblo, en pequeñas castas oligárquicas con muchas ínfulas de aristocratismo y distinción. Sin embargo, no se mejoró su condición humana ni su acervo moral. La lectura atenta de esa "novela histórica" (llamémosla así) nos muestra, más allá de los hechos, un juego de intereses y pasiones que revelan almas bajas y mentes raquíticas: inmoralidad, corrupción, falta de principios, ausencia de ideales y de todo lo que sea nobleza humana, virtud individual o justicia social. La señora de Chaves posee una aguda capacidad de percepción, una clara visión del mundo y de la vida, con sus tapujos de religiosidad y convencionalismos, y se da, con valentía y profunda sensibilidad femenina, a la tarea de recobrar lo auténtico y esencialmente humano. Deslinda muy bien lo individual y personal de lo que es social, civil o propio de las estructuras que rigen la convivencia. Y en cada caso presenta tipos, psicologías, conductas por medio de las cuales va exponiendo sus pro y sus contras. Difícil es saber exactamente lo que la autora piensa, pero es evidente que exalta el sacrificio de una mujer que lo da todo por amor y condena a la sociedad que enmascara intereses creados en nombre de una moral que no posee. Así, la heroína aparece quizás demasiado idealizada, como correspondía a la creación de un mito, más que de un símbolo, del amor y del sacrificio más puros y desinteresados. El héroe, en cambio, aparece más real, con sus luces y sus sombras. La autora no posee aquí la misma penetración imaginativa que cuando maneja psicologías femeninas. Y se atiene al personaje histórico. Pero la historia, por ser más exigente en lo que respecta a la verdad de lo que es, es también más vulnerable. En el caso del protagonista López, del López histórico más que del López real y humano, la verdad se disipa, como la luz en un prisma, según se haga girar el centro de la visión. La autora, para hacer más viva y acaso más "vigente" su historia, crea un héroe con excesivos atributos de providencialismo, que en el relato queda justificado con citas entre comillas, sin dar el origen de las mismas. Atento a sus declaraciones preliminares, hemos de creer que son textos sacados de "archivos, bibliotecas, colecciones particulares de documentos y cartas...", pero también que hay mu-

cha "mezcla de imaginación". Por lo demás, la justificación a que aludimos se hace con palabras de los protagonistas o puestas en boca de ellos, especialmente del tirano o de su sacrificada amante. De este modo es natural que tanto la dictadura, realidad nacional, como la guerra de la Triple Alianza, realidad internacional, sufran las alteraciones de un enfoque parcial. Por más sinceros que fueran los propósitos de López, resulta evidente que su proceder convirtió en fracaso sus más altos fines. Sin duda fué valiente y heroico, pero eso no basta para equilibrar su egotismo, su falta de amor y generosidad. Su rectitud militar y su lealtad a la causa que defendía, suponiendo que sea justa y patriótica, no compensan su falta de moralidad individual, su desconsideración a lo más elemental de la condición humana y, sobre todo, el sacrificio inútil de un pueblo inocente. Y por lo que toca a lo más estrictamente histórico, ya hemos dicho, con palabras de la propia autora, que este libro no lo es. Por lo menos no lo es en lo que se refiere a la presentación de los hechos tal como fueron, y, por tanto, como verdad histórica. Resultan chocantes, por lo mismo, las comparaciones que la señora de Chaves hace entre Mitre y López, y absolutamente viciadas de nulidad las razones que da del fracaso de las propuestas de paz hechas por el tirano paraguayo. También resultan discutibles las causas que se aducen como originarias de la guerra que causó la muerte de López y la humillación del Paraguay. La señora de Chaves, en el deseo de ser muy novelesca, se ha olvidado aquí de revisar archivos, bibliotecas, etc., porque es más emotivo, más romántico, más novelesco indudablemente, y hasta más humano, más poético, más bello, estar de parte del pueblo sacrificado. La novela gana en intensidad dramática con ingredientes patrióticos y sentimentales. Si se agregan cualidades de un estilo resuelto, categórico, directo, limpio y coloquial, se comprenderá la intención popular de esta "evocación", con ambiciones de epopeya, pero poco apta para forjar una civilidad realmente democrática y republicana. Y en cuanto al mito del "pasado glorioso", será conveniente siempre no insistir demasiado en el individualismo de los héroes, por más representativos que sean. Por otra parte, sabemos muy bien lo que fueron esos "héroes nacionales" en el juego de las fuerzas internacionales que determinaron sus glorias o sus desprestigios. Un escritor hispanoamericano nunca deberá olvidar la situación de dependencia de esas maltratadas (desde adentro y desde afuera) repúblicas. En esta obra la señora de Chaves presenta las fuerzas externas más inmediatas a la situación paraguaya creada por López, pero no ve las causas indirectas, que son las más poderosas y que están en el fondo

de una larga historia de luchas y predominios de naciones imperialistas. Por eso, si la evocación de esta obra convence por su fondo humano y cordial, por su arte narrativo, por su penetración social y psicológica, por el estilo sencillamente atrayente, desmerece cuando median las consideraciones de causa, efectos o razones históricas, para las cuales cada país participante de la guerra de la Triple Alianza tendrá *su* "razón" valedera y no admitirá otra.

ALFREDO A. ROGGIANO,
Universidad de Iowa.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana.* Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 89, 2a. edición, México, 1957.

Cuando apareció la primera edición de este "breviario", en 1954, escribimos una reseña que, por haberse publicado en una revista de escasa circulación *(Oeste,* Buenos Aires, Año X, números 18-20, enero-marzo, 1955, págs. 33-35), creemos oportuno reproducir aquí. Dijimos en aquella oportunidad:

Sin duda nuestro compatriota Enrique Anderson Imbert tiene ya ganado un puesto de honor como crítico de las letras de la América Hispánica. En la cátedra, primero en la Universidad de Tucumán y luego en la de Míchigan; en diarios y revistas del país y del extranjero; en sus libros, desde su Payró y *El arte de la prosa en Juan Montalvo,* sus prólogos a reputadas ediciones, hasta su reciente volumen de estudios de literatura hispanoamericana, siempre se ha admirado al investigador sagaz, al artista de gusto y de talento, al ordenador sensato y al crítico justo, certero, de inequívoco juicio. Con acierto que aumenta su prestigio, el Fondo de Cultura Económica de México lo ha elegido para que componga el breviario dedicado a las literaturas de "nuestra América". Y Anderson Imbert ha respondido con su habitual seriedad de estudioso y dignidad de artista. El manual que ahora comentamos es un modelo para obras de ese género, y bien vale la pena que lo tenga en cuenta la farragosa pléyade de profesores que pululan por todo el ámbito de nuestro continente. Saber sin vana erudición; erudición que es cultura; cultura que es creación y síntesis; síntesis que es la esencia de un mundo, de un espíritu, de un tono poético fundamentalmente nuestros: tal es lo que Anderson Imbert ha podido compendiar. Y esto es algo más que un amontonamiento de fichas, de

ese saber del que nada se sabe y siempre oculta el hecho primordial, la vivencia genuina, la autenticidad que absorbe lo dado y revela lo que es o ha de ser. El hombre que supo fijar la naturaleza y sentido del ensayo, breve, preciso, hondo, indispensable, nos enseña ahora —como antes el maestro Pedro Henríquez Ureña— cómo debe enfocarse el estudio de nuestras letras, acaso el aspecto fundamental de nuestra cultura, señalando rumbos, indicando métodos, comparando, expurgando, combinando, seleccionando, hasta dar en el esquema cierto sobre el que ha levantado el edificio verdadero, necesario, intransferible de nuestras literaturas. Instalado en él, como en un túnel de gloriosas brumas o de luces de artificio, desencandilado ya, empieza a andar y a descubrir el recinto de nuestras realidades; se detiene una y otra vez en sus laberintos y encrucijadas y resuelve poner los hitos en el espacio y en el tiempo más verosímilmente posibles. Nadie que frecuente los tumultuosos vaivenes de nuestra joven literatura ignora lo difícil que es recorrerla sin contaminarse de lo más sublime y de lo más bajo, y cuán fácil es quedarse lejos del arte cuando nos arrastra la vida, u olvidarse de ésta cuando nos adormece el canturreo de esa retórica que se parece a la poesía y que tanto abunda entre nosotros. Por eso acaso contemos con muchas y voluminosas "historias" de nuestras literaturas, pero con muy poco de lo que realmente es nuestra literatura. Así parece comprobarse ahora que leemos la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert. Por lo menos advertimos una media docena de hechos, que son otras tantas normas o precisiones de las cuales bien poco es lo que podemos apartarnos. Y estas precisiones son de orden teórico y de orden práctico. En el orden teórico, Anderson Imbert nos viene a decir que la literatura existe allí donde se halla lo poético, es decir, lo vital, lo genuino y auténtico, lo íntimo e intransferible de toda creación. Pero esto mismo, que determina la individualidad del hecho literario y del arte en general, lleva en sí el sello de la circunstancia, razón de una visión del mundo en el tiempo y el espacio en que el artista crea. Integrados hombre y mundo en el momento expresivo del acto creador, la obra es el objeto bello que registra la existencia del espíritu de los pueblos como interacción de la existencia concreta de los escritores. Porque: "Cada escritor afirma valores estéticos que se le han formado mientras contemplaba su horizonte histórico; y son estos valores los que deberían constituir el verdadero sujeto de una Historia de la Literatura". Entonces se podría intentar la Historia de la Literatura-literatura. Todo esto está bien en teoría, dice nuestro autor. Pero en la práctica los problemas nos acosan de tal manera que es imposible evitar el fárrago y hasta conscientes desvíos

indispensables. Ante todo, si bien lo primero es salvar las grandes individualidades poéticas (en hombres, grupos, momentos creadores), no es posible evitar los esquemas centralizadores. ¿Qué criterio seguir? Anderson Imbert prefiere el histórico-estético, si entendemos por "histórico" un orden cronológico y una realidad acaecida de hechos, y por "estético" un orden de valores. Así, en el marco más general de tres momentos históricos fundamentales: Colonia, República, Epoca contemporánea, pueden caber todas las subdivisiones y es posible destilar, agrupar, desenredar la confusa maraña de los valores literarios. Éstos serán explicados tanto por su esencia estrictamente literaria cuanto por sus fundamentos de origen y su determinación circunstancial. El método, como se ve, posee la flexibilidad necesaria como para ir de lo más excluyente a cierta generosidad de amplitud adecuada a cada necesidad valorativa. En esto creemos hallar uno de los méritos más positivos de esta nueva *Historia de la literatura hispanoamericana.* Sin duda hay otros enfoques y de acuerdo con el criterio de cada cual se irán haciendo las objeciones a que está expuesta toda obra de esta índole. Nosotros queremos ver, por ahora, todo lo que hay de valioso y útil en el titánico esfuerzo de Anderson Imbert. Pero no declinamos hacer las críticas de detalle que sería oportuno hacer. Y como nosotros, por lo menos en lo que toca a lo argentino, otros lo harán según el interés propio de cada literatura de las diferentes repúblicas hispanoamericanas. Con ese esfuerzo común, siguiendo el ejemplo de honestidad y buen gusto de nuestro compatriota, es posible hacer con una mayor celeridad la verdadera historia de nuestras literaturas. Hasta aquí lo que dijimos en 1955.

La crítica (Arturo Torres Ríoseco, Emir Rodríguez Monegal, Frank Hebbethwaite, entre otros) indicó en su momento lo que aceptaba o lo que debía corregirse. Se señalaron omisiones, fechas erróneas, juicios discutibles, etc. Sabemos que el profesor de la Universidad de Chicago, Dr. Allen W. Phillips, discípulo de Anderson Imbert, está preparando un estudio detallado sobre estas observaciones de los críticos. Como era de esperarse, en la segunda edición, el autor supo tener en cuenta las aportaciones de dicha crítica, así como la de otros estudios que se han venido publicando después de la primera edición. De suerte que no resultaría valedero decir que es ésta una historia totalmente personal u "opinada", a pesar de todo lo que hay de cierto en esta afirmación. Lo personal o subjetivo —y toda crítica lo es, ya lo dijo Eliot— por lo menos no resulta arbitrario. Quien haya escrito algo de cierta consideración sobre temas hispanoamericanos ha sido tenido en cuenta por Anderson

Imbert con vigilante y acuciosa curiosidad crítica. Y puede comprobarlo en esta segunda edición. Nosotros, por ejemplo, comprobamos que lo que dice de Eduardo Carranza en la página 375 de la primera edición ha sido rehecho en la página 436 de la segunda, teniendo a la vista nuestro trabajo "Eduardo Carranza y la nueva poesía colombiana", separata de *Humanitas,* Revista de la Universidad de Tucumán, Año II, Núm. 5, 1954, págs. 227-249. Y podríamos dar muchos ejemplos más. Con estas modificaciones y ampliaciones individuales y con las que atañen al plan general de la obra, la segunda edición trae considerables cambios. Francisco Monterde *(La Gaceta.* Publicación del Fondo de Cultura Económica de México, Año IV, Núm. 37, septiembre de 1957), los resume así: "Para la segunda edición de su historia, tomó en cuenta las indicaciones recibidas, al corregir aquellos "defectos de información" advertidos por él y por lectores bienintencionados; introdujo modificaciones en la estructura de la obra, y afinó la perspectiva —son sus palabras— al "estimar ciertos fenómenos literarios". Dividió, y subdividió, los períodos, con mayor eficacia, y puso al día la obra, en la cual no alteró los principios desde antes sustentados por él, para buscar "ansiosamente a los pocos que han expresado valores estéticos". La pensó "unitariamente"; procuró sustraerse a influjos del medio, a presiones de amistad, a preferencias que hacen sucumbir a otros, y distribuyó nuevamente el asunto de cada capítulo, con equidad que no se atiene a la extensión sino a las afirmaciones contenidas en ellos". De este modo, las 386 páginas del texto inicial, tras los agregados y las supresiones, dan ahora 462, aparte la bibliografía y los índices, que hacen aumentar aquéllas a más de medio millar, en vez de las 424 que tenía, en total, la primera edición, cuyos XI capítulos han llegado a XV, más el apéndice en la segunda". Esa sensata integración entre lo que se sabe por investigación personal y lo que se recibe de investigaciones ajenas es sin duda el camino seguro que ha llevado a Anderson Imbert a "la certeza de su juicio, el rigor de sus informaciones y la carencia de pasiones personales", que dijo el crítico chileno Ricardo A. Latcham *(Correo Literario,* Madrid, Año V, Núm. 2, junio 1954, pág. 22).

Pero no pensemos que esta Historia está terminada. No. Y el autor lo sabe muy bien. El éxito que acompañó a la primera edición acompañará —así lo deseamos— a la segunda. Y vendrá una tercera, en la que el autor corregirá, modificará, suprimirá, agregará, intensificará en sus juicios y miras. Sólo que en ese poner y sacar autores, cambios de juicios o esquemas de conjunto, el autor deberá dar alguna explicación justifi-

cativa a sus lectores. No quisiéramos ser muy detallistas ni aparecer como malintencionados, pero nos sorprende que en la primera edición, por ejemplo, figure Julio Caillet-Bois y no en la segunda. Lo mismo ocurre con el poeta platense Alberto Ponce de León, por citar otro caso. Con seguridad, otros lectores que conozcan la vida íntima y literaria de sus respectivos países, se encontrarán con sorpresas parecidas o, por lo menos, que faltan autores importantes, cuya lista tendremos mucho gusto en enviar personalmente al autor.

Advertirán, asimismo, que la historia literaria de cada país está hecha siguiendo la norma de grupos directivos dominantes, a veces más por estrategia de política literaria que por razones de índole estrictamente histórica y estética. Y así, en las largas listas de nombres y fechas, no faltan desde luego los amigos personales del autor, aunque a veces nada tengan que ver con la literatura, si bien se han destacado en otros géneros literarios, como el ex decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Dr. Alberto Salas, pongamos por caso. Este criterio de "élite" dirigente, si bien no cabe suprimirse, no debe ser necesariamente condicionante, porque las "élites" en Hispanoamérica se justifican por muchas otras razones, algunas de ellas en decidida pugna con los valores originarios de la cultura de un país. Y tocaríamos aquí un punto en extremo peligroso que, ciertamente, no deseamos discutir: el del carácter auténtico (en lo personal y nacional, como quería Martí) de una literatura. Anderson Imbert es un historiador cosmopolita, y nada tenemos que reprocharle, porque un destino común de vida y cultura nos ha llevado por sendas muy similares. Pero no podemos menos de advertir que un enfoque de lo literario hecho solamente "desde arriba" conduce a la parcialidad de dejar de lado todo lo que sea creación popular. Éste es un criterio que ha predominado en casi todas las historias literarias de la América hispánica y es el que adopta también Anderson Imbert. Así, la literatura de cada país se ve de acuerdo con modelos forjados según influencias derivadas del prestigio extranjero, con desmedro de la creación autóctona. Y un poeta que "mimetiza" hábilmente según los módulos de algún autor francés, inglés, alemán o de donde sea, pero que ha creado una moda impuesta en corrientes de ideas o formas de la sensibilidad, parece ser más importante que un humilde forjador de realidades íntimas o expresiones de ambientes no confrontables con el prestigio de una larga tradición. Y éste, nos parece, no es el mejor modo de saber lo que un país ha dado de más original e intransferible. Esta y otras razones de variada índole han de tenerse en cuenta cuando, al leer este breviario

de la literatura hispanoamericana —sin duda el más completo hasta la fecha—, notamos que falta tal o cual autor o nos resulta impropia la inclusión de otros.

Por supuesto, queremos dejar sentado que lo que apuntamos como opinión personal nuestra —y muy modesta por cierto— no se ha hecho con intenciones de censura, sino con la más franca colaboración amistosa, porque así nos lo ha pedido reiteradas veces el mismo Anderson Imbert. Entiéndase, por lo demás, como un modo de aludir a las insalvables dificultades que entraña todavía la exposición parcial o integral de nuestra cultura. Hay períodos, aspectos, autores todavía tan deficientemente estudiados que un solo investigador, por más erudito y sabio que sea, no podrá penetrarlos por sí mismo. Son tantos los autores citados por Anderson Imbert y algunos con tantas obras, que llega un momento en que nos asalta la duda de si realmente ha tenido el tiempo material para leerlos a todos. Y, claro, así mucho de lo dado en este breviario debe tomarse como provisional y sujeto a revisiones futuras. El libro, por lo mismo, incita a la colaboración, que es lo que cada uno de nosotros debe hacer. Porque la literatura hispanoamericana, como los demás aspectos de nuestra cultura, está en proceso de estudio, en el que acaso no se ha pasado aún de la etapa más elemental: la de las búsquedas y orientaciones. En este sentido, la obra de Anderson Imbert, como la de su maestro Pedro Henríquez Ureña, como la de los que le precedieron, desde Iberoamérica, desde Estados Unidos, desde Europa, es la de un *pioneer*. Como tal, debemos estar agradecidos por lo mucho que ha hecho, respetarlo, admirarlo y ser sinceros colaboradores. Nuevos manuales se van agregando a la ya abundante bibliografía hispanoamericana, en los cuales encontrará Anderson Imbert material adecuado para mejorar su Historia, sobre todo en lo que se refiere a países menos explorados, como algunas pequeñas repúblicas de Sud y Centroamérica. En el manual de Otto Oliveira, *Breve historia de la literatura antillana* (Studium, 7, 1957), por ejemplo, encontrará útiles referencias para perfeccionar el conocimiento de ese sector de nuestras literaturas. En el reciente y admirable libro de José Antonio Portuondo, *La historia y las generaciones* (Santiago de Cuba, 1958), especialmente desde la página 75 en adelante, y sobre todo en la 95, encontrará inteligentes reflexiones de orden teórico, a fin de deslindar de una vez por todas esta encrucijada de *populismo* y *formalismo* que tanto atañe a la vida misma de las jóvenes literaturas del Nuevo Mundo. Otros despejarán el oscuro panorama del Romanticismo, y ¿cuánto no hay que hacer todavía con respecto al Modernismo, movimiento del cual apenas si se han visto algunos aspectos

formales, mucho más equívocos que evidentes? Y en cuanto a la literatura hispanoamericana de este siglo, de las últimas décadas, no será ciertamente Anderson Imbert quien dirá la palabra definitiva, porque así lo impone una ley inexorable de tiempo y perspectiva. Pero sí, no podemos negarlo, con todas sus deficiencias, es, por ahora, la mejor guía de conjunto que tenemos a mano. Lo cual es ya suficiente para considerar esta obra como imprescindible.

ALFREDO A. ROGGIANO,
Universidad de Iowa.

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA REVISTA EL DIA 29 DE MAYO DE 1958, EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL CVLTVRA, T. G., S. A., AV. REP. DE GUATEMALA NUM. 96 DE LA CIUDAD DE MEXICO, SIENDO SU TIRADA DE 1,000 EJEMPLARES.

SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

Literary History	Comparative Literature
History of Literary Ideas	Literature and Society
Literature and Science	Philology
Original Literary Essays	Trends in Recent Literature
Notes	Reviews and Appraisals

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per issue.

Antonio Pace, chairman Editorial Board.
D. W. McPheeters, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 302 Hall of Languages

Syracuse University Syracuse 10, New York

LA NUEVA DEMOCRACIA

Revista trimestre

Artes y Ciencias... Filosofía y Letras...

Religión y Humanidades...

Suscripción: Dos dólares al año.

Cheques y giros postales se han de dirigir a

LA NUEVA DEMOCRACIA

156 Fifth Avenue. New York 10, N. Y

DIRECTOR: ALBERTO REMBAO

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO
JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE
publicada por la Universidad Nacional de México
y dirigida por
AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA
Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY
REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA

A journal containing articles, reviews, notes and selected bibliography with special emphasis on Latin America and inter-American relations. Featuring news reports about authors, publications and libraries provided by a staff of correspondents in forty-two nations and territories.

JAVIER MALAGÓN, *Editor.*
JOSÉ E. VARGAS, *Assistant Editor.*

Published quarterly by the Division of Philosophy, Letters and Sciences, Department of Cultural Affairs, Pan American Union, Washington 6, D. C.

Subscription rates: $3.00 a year in the Americas and Spain; $3.50 a year in all other countries.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50 ($2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

XUM

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages $3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Ríoseco, Profesor of Spaish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard... ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in Souht America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon .(paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey ..(cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley .....(cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL
HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, Editor, 1917-1926;
ALFRED COESTER, Editor, 1927-1941;
HENRY GRATTAN DOYLE, Editor, 1942-1948;
DONALD DEVENISH WALSH, Editor, 1949-1957.

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, ROBERT G. MEAD Jr., Dept. of Romance Languages, University of Connecticut, Storrs, Conn.

Associate Editors, NICHOLSON B. ADAMS, L. L. BARRETT, DWIGHT L. BOLINGER, AGNES M. BRADY, D. LINCOLN CANFIELD, E. HERMAN HESPELT, J. CHALMERS HERMAN, MARJORIE JOHNSTON, GERALD M. MOSER, WILLIAM J. SMITHER, MARIAN TEMPLETON.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Conn.

HISPANIA appears four times a year, in March, May, September, and December. Suscription (including membership in the Association), $4.00 a year, $2.00 for students. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, Secretary-Treasurer, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, address the Advertising Manager.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the Editor.

El Instituto anuncia la publicación de

CAUTIVERIO: Antología Poética, 1940-1955
Por ARTURO TORRES-RIOSECO

Prólogo de GABRIELA MISTRAL

183 págs. Precio: Dlls. 1.20

DESCUENTOS:
A los libreros : 30%. — A los profesores: 10%
Pedidos a:

Marshall R. Nason, Secretario Ejecutivo.
Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
Box 60, Univ. of New Mexico. Albuquerque, N. M.

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS
DE
LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco
Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas

Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$3.00 en los Estados Unidos — $2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE
Tulane University
NEW ORLEANS, LOUISIANA

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

		Estados Unidos	Otros países
I.	*Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II.	*Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III.	*Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV.	*Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V.	*Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

Colección Literaria

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

		Estados Unidos	Otros países
I.	*15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	Agotado	
II.	*16 poemas*, de León de Greif	.50 Dls.	.40 Dls
III.	*42 poemas*, de Luis C. López	Agotado	
IV.	*17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	Agotado	
V.	*35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	Agotado	
VI.	*36 poemas, de autores brasileños*	Agotado	
VII.	*22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	Agotado	

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO, ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo* XIX.

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Ríoseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

For every student:

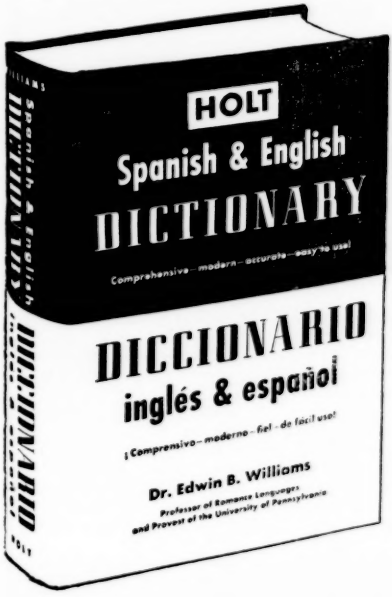
Ramsey's TEXTBOOK
OF MODERN SPANISH

Revised by Robert K. Spaulding
of the University of California

Williams' DICTIONARY
OF SPANISH AND ENGLISH

By Edwin B. Williams of the
University of Pennsylvania.

HENRY HOLT - New York - Chicago - San Francisco



$5\frac{5}{8} \times 8\frac{5}{8} \times 2\frac{1}{4}$"
1280 pages
$7.50 Plain Edges
$8.50 Indexed

HENRY HOLT & Co.
New York

EDICIONES DE ANDREA

* COLECCION STUDIUM de cultura mexicana e hispánica. Ediciones numeradas (Los núms. 1, 2, 3, 4 y 6 están agotados).

5) Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica* [y en España] 424 p. Amplia bibliog. México, 1954. $3.25 US. Cy.

7) Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos* [Alfonso Reyes, E. González Martínez, Jorge Guillén, Moreno Villa] México, 1955. $1.45.

8) Méndez Plancarte, Alfonso. *Cuestiúnculas Gongorinas.* Con prólogo: *Alfonso Méndez Plancarte, la persona y la obra,* por Alfonso Junco. México, 1955. $1.45.

9) Zorrilla, José. *México y los mexicanos.* (1855-1857). Con un prólogo: "Zorrilla en México", por A. Henestrosa. México, 1955. $1.00.

10) Sender, Ramón J. *Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana.* (Ensayos críticos). 170 p. México, 1955. $1.45.

11) Olguín, Manuel. *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento.* Amplia bibliog. 230 p. México, 1956. $2.00.

12) Carter, Boyd G. *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos.* Pról. de E. K. Mapes. 160 p. México, 1956. $1.60.

13) García Gutiérrez, Antonio. *El diablo nocturno.* Comedia en dos actos, inédita. Ed., pról. y notas de Harvey L. Johnson. xvi, 72 p. México, 1956. $1.20.

14) Monterde, Francisco. *Díaz Mirón. El hombre. La obra.* Amplia bibliog. 112 p. México, 1956. $1.45.

15) Dunham, Lowell. *Rómulo Gallegos. Vida y obra.* 328 p. México, 1957. $3.85.

16) Monguió, Luis, et al. *La cultura y la literatura iberoamericanas.* (Memorias del 7º Congreso del Instituto Internacional de Lit. Iberoamer.) 236 p. México, 1957. (Limited printing. Order early). Tela (Cloth) $3.50 Rústica (Paper bd.) $2.60.

17) García Prada, C. *Leve espuma.* Selección de miniaturas líricas españolas e hispanoamericanas. Pról. sobre el hai-kai en el mundo hispánico. 128 p. México, 1957. $1.45.

18) Chang-Rodríguez, E. *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre.* Pról. G. Arciniegas. 433 p. (Amplia bibliog. de 84 p.) México, 1957. $3.50.

* MANUALES STUDIUM. A New series of Hispanic Outlines that will greatly aid both teachers and students...Concise, authoritative with suggested readings and critical references.

1 Torres-Ríoseco, A. *Breve historia de la literatura chilena.* 175 p. México, 1956. $1.60.

2) Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano.* 168 p. México, 1956. $1.45.

3) Mead, Robert G., Jr. *Breve historia del ensayo hispanoamericano* 142 p. México, 1956. $1.45.

4) Dauster, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana.* 200 p. México, 1956. $2.00.

5) Jones, Willis Knapp. *Breve historia del teatro latinoamericano.* 240 p. México, 1956. $2.50.

* ANTOLOGIAS STUDIUM. Publicadas bajo los auspicios y en colaboración con el *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y el *Hispanic Institute in the United States.*

1) Torres-Ríoseco, Arturo. *Cautiverio.* Antología poética. (1940-1955) Pról. de Gabriela Mistral. 180 p. México, 1955. $1.20.

2) Florit, Eugenio. *Antología poética.* (1930-1955) prólogo de Andrés Iduarte. Soneto de Alfonso Reyes. 182 p. México, 1956. $1.50.

*...and bear in mind that we supply most American, and European universities with all Mexican books. Correspondence in English. Mail us. your desiderata and request our lists. Special discount to librarians, professors and bookdealers.

LIBRERIA STUDIUM

Apartado Postal 20979, Administración 32.

México 1, D. F., México.

Nuevo precio de números atrasados de la

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	2.25	1.50

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

El gusto es mío

MARION HASKELL REDFIELD

Lots of fun for elementary or junior high school classes with this merry story of the Dinwiddie family and their many Spanish American friends. Easy conversational style, lively narrative, and many readings aids are found in this beginning book. A complete end vocabulary and a variety of exercises are provided.

D. C. Heath and Company

Sales Offices: Englewood, N. J., Chicago 16, San Francisco 5, Atlanta 3, Dallas 1.
Home Office: Boston 16.

BULLETIN OF HISPANIC STUDIES

A quarterly review published by the Liverpool University Press
Founded in 1923 by E. Allison Peers

Editor
ALBERT E. SLOMAN
University of Liverpool

Editorial Committee

Narciso Alonso Cortés
Universidad de Valladolid
William C. Atkinson
University of Glasgow
Reginald F. Brown
University of Leeds
Manuel García Blanco
Universidad de Salamanca
Ignacio González-Llubera
University of Belfast
George A. Kolkhorst
University of Oxford
A. A. Parker
University of London
J. W. Rees
University of Manchester
Walter Starkie
Madrid
Edward M. Wilson
University of Cambridge

Annual subscription, postage included, 30 shillings, $4.50 or 175 pesetas. Write: *Bulletin of Hispanic Studies*, University Press, Liverpool.

La Unión Panamericana en Washington, D. C. ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS del Congreso Internacional de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.
Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio por ejemplar: 0.25 de dólar.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

QUADERNI
IBERO - AMERICANI

LITERATURA, FILOLOGIA Y ARTE
EN ESPAÑA, PORTUGAL
E HISPANOAMERICA

Editor: G. M. BERTINI
Universidad de Turin (Italy)

Precio por ejemplar: 0.75 de dólar.
3 dólares al año.

ARCSAL

VIA PO, 19 TURIN - ITALY

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committees to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers)* receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIES of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM